

فن التصوير عند الأتراك الأويغور  
وأثره على  
التصوير الإسلامي



تأليف

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

كلية الآثار - جامعة القاهرة

0164675



فن التصوير عند الأتراك الأويغور  
وأثره على  
التصوير الإسلامى

تأليف

الأستاذ الدكتور/ وبيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

القاهرة ١٩٩٦م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



**إهداء**

إلى روح أستاذي ...

الأستاذ الدكتور/ محمد رياض العتر

رحمه الله وطيب ثراه ...





## تصدير

على الرغم من الكشف عن أهم المصادر الفنية التى استمد منها فن التصوير الإسلامى بعض مقوماته وبصفة خاصة فى ادواره الأولى، إلا أن تأثير فن التصوير عند الأتراك الأويغور فى منطقة آسيا الوسطى (التركستان) على فن التصوير خاصة وفنون الكتاب عامة فى العصر الإسلامى لا يزال من الموضوعات غير المطروقة كثيراً من قبل الباحثين والدارسين المهتمين بدراسة التصوير الإسلامى ومصادره ، رغم ما تمثله دراسة مثل هذه الموضوعات من أهمية تاريخية وحضارية وفنية.

ويرجع السبب الرئيسى فى ذلك إلى الصعوبات الكثيرة التى تكتنف دراسة تاريخ الأتراك الأويغور فى منطقة آسيا الوسطى نظراً لتنوع المصادر وتعددتها ما بين عربية وفارسية وتركية وصينية ولاتينية من ناحية، وكثرة الأحداث التاريخية التى مرت بها هذه المنطقة وتشابكها من ناحية أخرى، فضلاً عن افتقار الأويغور إلى الحياة الأمنة المستقرة عقب هزيمتهم على يد القيرغيز عام (٨٤٠م).

وقد ألمح إلى هذه الحقيقة المؤرخ الروسى "بارتولد" الذى يعتبر اكبر من ارخوا لآسيا الوسطى بقوله أن تاريخ علاقة الأويغور بغيرهم من الشعوب، وبصورة خاصة تاريخ تطورهم الحضارى لم يظفر حتى هذه اللحظة بدراسة واقية على الرغم من أن الاكتشافات الأثرية التى تمت فى الأوانة الأخيرة قد ألقت بعض الضوء على تاريخهم الحضارى.

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أقدم صورة واضحة بقدر الأمكان عن تاريخ الأويغور وكيف ظهرت دولتهم الأولى ، وعلاقاتهم مع الصين ، ثم تناولت تاريخ الدويلات الأويغورية التى قدر لها القيام فى الفترات اللاحقة،

وطبيعة علاقاتهم بالدول الإسلامية المجاورة مثل الدولة الغزنوية والدولة السلجوقية وأمراء خوارزم وخانات المغول ، مع الحرص على إبراز أهم الأحداث التي كان لها تأثير واضح في تاريخهم في هذه الفترات المختلفة. كما تعرضت لمسألة الدين عند الأويغور ، وأثر الديانات المختلفة التي اعتنقوها من شامانية ومناوية وبوذية ومسيحية وإسلامية على حضارتهم وفنونهم وخاصة في مجال التصوير.

كذلك وجهت أهتمامي لدراسة أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغوري على فن التصوير في العصر الإسلامي في الفترة من القرن (٨٢/٨م) وحتى نهاية القرن (٨٩/١٥م) في محاولة لتتبع هذا التأثير خلال العصور المختلفة التي تطور فن التصوير الإسلامي ومدارسه من خلالها.

وقد اعتمدت في هذا الكتاب على مجموعة لا بأس بها من المصادر والمراجع العربية والتركية فضلاً عن المراجع والأبحاث الأجنبية وهي تعد من المصادر والمراجع الهامة والمتخصصة في هذا المجال ، وأرجو أن يكون كتابي هذا حافزاً للدراسين والباحثين للقيام بأبحاث أكثر تفصيلاً في المستقبل القريب أن شاء الله عن تأثير الاثر الأويغور على فن الكتاب والتصوير في العصر الإسلامي.

**ومسا توفيقي إلا بالله عليه توكلت واليه أنيب.**

الهرم في ١٩/٦/١٩٩٦

**وبيع حامد خليفة**

## الفصل الأول

# تاريخ الأويغور وديانتهم



## من هم الأويغور<sup>(١)</sup> ؟

تجمع كافة المصادر على أن الأويغور كانوا أرقى قبائل الترك قاطبة ، وقد اجتمعت لهم مقومات الدولة بعد أن ارتقت الزراعة عندهم ، واتسعت رقعتها ، واستقرت حياتهم في كثير من المدن التي أقاموها ، حتى بعثوا بسفرائهم إلى خارج بلادهم ، وعقدوا المعاهدات مع غيرهم من الدول ، وبلغ ارتفاع الوعي القومي عندهم إلى أن ثاروا على بعض حكامهم لإمعانهم في تقليد الصينيين أعدائهم.<sup>(٢)</sup>

(١) يذكر غولچين جانداری أن كلمة الأويغور بأشكالها المختلفة (تولس ، قارجه ، هواي هو) في دوريات خمس أسر صينية تعني الذي يهجم بسرعة الصقر ، أو يهاجم ، أو يتعقب ، في حين يشير هاملتون إلى أن الكلمة تعني الأقارب المتحالفين أي أن (On uygur - اون أويغور) تعني المتحالفين العشر ، فقد كان الأويغور الذين نكونوا من تسع قبائل يصنفون اسم اون أويغور إلى القبائل العشر المتحالفة بعد انضمام الأوغوز إليهم. **Gülçin Candarlı Oğlu, Uyğur Hakanlığı, Tarihte Türk Devletleri, Ankara, 1987, P. 229.**

عن محمد السيد محمد جاد (د.) حضارة الأتراك قبل الإسلام. رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة عين شمس ١٩٩٠ ص ١٧٦ هامش رقم ١ ويستنتج يارتولد أن الأتراك الذين يسميهم جغرافيو العرب (تغزغز) هم الذين تسميهم المصادر الصينية (أويغور) وفي وقت ما قرئت كلمة تغزغز على أنها (طقوزغور) أي (طقوزأويغور) ثم عدل عن هذه القراءة ، وتبقى مصادر التاريخ العربية أن يكون الأويغور هم (الطقوزأويغور).

يارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى ، ترجمة أحمد السعيد سليمان (د.) القاهرة ، ١٩٥٨ ص ٥١ ويذكر يارتولد أيضاً بقدر ما هو معلوم إلى الآن فإن أول ذكر لاسم "أويغور" أو "أويغور" قد جاء لأول مرة في الأدب العربي لدى محمود الكاشغري "ديوان لغات الترك" عند نهاية القرن الحادي عشر للميلاد.

يارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي. ترجمة صلاح الدين عثمان. الكويت ، ١٩٨١ ص ١٠٧ حاشية رقم ٢٤٠ .

(٢) أحمد محمود الساداتي (د.): تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم. القاهرة ،

وإن الأويغور قوم يتميزون بتنظيماتهم الإدارية والاجتماعية ، واشتهرت عبارة "الأويغور عقلاً في آسيا الوسطى".<sup>(٣)</sup>

وتتحدث أقوام الأويغور من قبائل "هواي هو" التي تعتبر بدورها فرعاً من أقوام "الهيونغ نو"<sup>(٤)</sup> ويذكر مؤرخو الصين أن الأويغور من نسل "تله وت" "Televut"، أما موطنهم الأول فكان مناطق أوستيس الواسعة في سيبيريا ووسط آسيا ، وقد تضاعفت قوة الأويغور في منطقة طولاً وبوغو وبلايرقوا وطونجرا ، وذلك في الفترة ما بين عامي ٧١٣ - ٧١٤ م ، وقطعوا طريق التجارة في قوجا والتركستان وكانوا يغيرون على القوافل ويستولون عليها<sup>(٥)</sup>. ويحدثنا المستشرق الروسي بارتولد عن الأويغور قائلاً "وتحدثنا المصادر الصينية وحدها بأن دولة الأويغور حلت محل دولة الأتراك الغز في منغوليا سنة ٧٤٥ م ، وكان المقر الرئيسي لخاقان الأويغور يقع على نهر أورخون قريباً من مدينة قراقورم التي بنيت فيما بعد في عهد المغول ، وبقيت دولة الأويغور مائة سنة تقريباً ، ثم انقرضت سنة ٨٤٠ م على يد القرغيز الزاحقين من الغرب ، وأن أورد هذا المؤلف رأياً آخرأ عن سبب انهيار هذه الدولة حيث يذكر أن المصادر الصينية تروى أن الأقوام البدوية التي كانت تقطن منغوليا قد نشبت بسبب ما كان يقع بينها من حروب"<sup>(٦)</sup>.

(٣) محمد السيد محمد جاد (د) : للمرجع السابق ، ص ٢١٩ .

(٤) تعتبر دولة الهيونغ نو أو الهون أول دولة تركية في آسيا الوسطى ، أعقبها دولة الكوك ترك ثم دولة الأتراك الأويغور موضوع الدراسة .

(٥) محمد السيد محمد جاد (د) : للمرجع السابق ، ص ١٧٨ .

(٦) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى ص ٤٥ .

والأويغور أترك ولاشك فى تركية أصلهم ، وتركية لغتهم ، إذ أن الأبجدية الأويغورية<sup>(٧)</sup> أصبحت هى الخط العام لكل الأترك بعد أبجدية ارخون ، وقد أنتشرت خاصة فى شرق التركستان ، كما أن هذه الأبجدية قد ساعدت على ظهور الأبجدية المغولية وأبجدية المانجو<sup>(٨)</sup>.

ويعتبر مويونجور أشهر قاغانات الأويغور ، فقد كان عهده عهد توسع وانتشار ، حيث امتدت حدود دولة الأويغور فى عهده إلى شواطئ نهر سيرداريا وذلك من خلال الحروب التى خاضها ضد أقوام القارلوق فى غرب الأكتاي ، كما اشتهر بمحاربة أقوام الاوغوز الذين كانوا يرفعون راية العصيان بصفة دائمة.

ومن الأعمال التى ينسب الفضل فيها إلى مويونجور أنه كان يتدخل فى الصراعات والمصالحات التى كانت تحدث فى الأمبراطورية الصينية على عهده، وقد تمكن بالفعل من محاربة القائد الصينى التركى الأصل والشديد المراس "آن لوشان" الذى شق عصا الطاعة على امبراطوره ، فقد ارسل فرسانه تحت قيادة ابنه الأكبر الملقب "يابغو" الذى وصل إلى وسط الصين برجاله الذين بلغ عددهم أربعة آلاف فارس ومنحهم الأميراطور هدايا فخمة وبأمره يتم التآخى بين قائد صينى وبين "يابغو" ويصبحان أخاً أكبر وأخاً أصغر ، وقد تمكنت القوات الصينية والأويغورية من الاستيلاء على جانجان عاصمة الغرب ، ثم نجحت بعد ذلك من إلحاق الهزيمة بـ"آن لوشان" واسترداد لويانج العاصمة الشرقية<sup>(٩)</sup>.

(٧) يذكر الساداتى (د.) المرجع السابق ص ٢٧٢ أن الأبجدية الأويغورية ترد إلى أصول صغدية ، وهى بذلك تتلاقى مع الأبجدية الفارسية الساسانية فى النسب.

(٨) لمزيد من التفصيل عن الأبجدية الأويغورية راجع محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٩) Doğan Avcıoğlu, Türklerin Tarihi , İstanbul 1978 P. 704

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص ١٩٩ .

وعاد الأمير (ابن مويونجور) بعد هذا للتصير إلى جاتجان وأجلسه الأميراطور بجواره في المكان الذي كان به عرشه، وأهداه منسوجات من الحرير والأقمشة الموشاة والمشغولات الذهبية والفضية ومدح شجاعة الأمير، وقرر إرسال عشرين ألف صندوق أقمشة حريرية سنوياً إلى قاغان الأويغور وفي العام التالي أرسل قاغان الأويغور سفيراً إلى الصين، يطلب الزواج من أميرة صينية، وقد لبى أميراطور الصين طلبه وأرسل صغرى بنته زوجة له<sup>(١٠)</sup>.

ولاشك أن تطور العلاقات (الصينية الأويغورية) والتي تمثلت في البداية في المساعدة العسكرية، والتي أعقبها إرسال الهدايا وتبادل السفارات، ثم تتويجها برباط المصاهرة الأثر الواضح في أن يتعرف الأويغور في هذه الفترة على الحياة الصينية عن قرب، الأمر الذي دفع مويونجور إلى التفكير في إنشاء مدن جديدة على غرار المدن الصينية مثل مدينة (بش باليق<sup>(١١)</sup>) والتي جلب لها الصناعات من الصغد والصين. ومن أشهر قاغانات الأويغور أيضاً "بوغو قاغان" ابن مويونجور، والذي أتبع سياسة أبيه في المحافظة على علاقة الصداقة مع أميراطور الصين، إلا أن الحرب مع الصين تجددت مرة أخرى في أيامه، عندما أرغمته قبائل شقوز أويماق على ذلك، حيث قام بحملة كبيرة ضد الصين في عام ٧٧٨م وغنم منها الكثير، أعقبها بحملة أخرى في عام ٧٧٩م<sup>(١٢)</sup>.

Doğan Avcıoğlu, Op. cit., P. 703 (١٠)

(١١) من المعروف أن مدن "بش باليق" أسست إلى جانب كوجين في الجزء الشرقي من تركستان الصينية الحالية، ونصادف في نقوش أورخون كلمة "باليق" بمعنى مدينة وكللك عبارة "بش باليق" بمعنى للندن الخمس.  
بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى ص ٣٦.

Gülçin Candarlı Oğlu, Op. cit., PP. 226, 227 (١٢)



وترجع شهرة بوغو قاغان إلى إدخاله الديانة المانوية إلى بلاد الأويغور التركية ، وكان قد تعرف على هذا الدين عن طريق بعض كهنة هذا الدين الذين روجوا له في بلاد الصين (١٣).

وفي عام ٧٨٩م قام "طونباغا طارقان" أخا القاغان بقتل بوغو من أجل وقف الحرب مع الصين ، وأرسل الفراء إلى أميراطور الصين ، كما طلب أميرة صينية للزواج ، وقد رفض طلبه في البداية وفي النهاية لجيب طونباغا طارقان إلى طلبه ، وسارع الصينيون بأرسال الهدايا للأويغور ويسمى هاملتون هذه الهدايا بأنها كانت بمثابة جزية مستترة (١٤).

وتولى ابن طونباغا الحكم في عام ٧٩٠م ، وقام القاغان الجديد ببعض التحركات ضد أتراك الشاقر (١٥) الذين دخلوا تحت التبعية الصينية ، ثم تعرضوا لمزينة ساحقة في النهاية ، ثم أعتلى العرش الأخ الأصغر للقاغان ، ولم يعترف بقاغانيته أمراء الأويغور ، وقد تمكن القاغان الجديد من إقامة علاقات طيبة مع الصين إلا أن المنية وافته في عام ٧٩٥م. وحل محله قوتلوق الذي قام بأرسال أبناء وأحفاد القاغان المتوفى إلى الصين ، وضم قوتلوق إليه القارلوق ، ونزل إلى منطقة طورفان وسيطر على مدنها ، غير أن القيرغيز لم يعترفوا بنفوذه (١٦).

وبدخول الأويغور طورفان انقطعت علاقة القيرغيز مع الجنوب، وتعرضت القوافل التجارية بين القيرغيز والتبتيين إلى غارات الأويغور، مما

(١٣) سوف تعرض لهذا الموضوع بالتفصيل عند الحديث عن الديانات التي أعتنقتها الأويغور.

(١٤) محمد السيد محمد جاد(د): المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(١٥) أطلق الصينيون على جماعة الأتراك الغز المهاجرين من منغوليا إلى شرقى تركستان الصينية أسم (شا - تو) أى سكان الأستيس. يارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى

أدى إلى نشوب الحرب بين الأويغور والقيرغيز ، وتمكن قوتلوق من هزيمة قاغان القيرغيز وقتله وتشتت القيرغيز .  
وفي عام ٨٠٥م توفى قوتلوق ، وتولى من بعده القاغان الجديد الملقب بقوط بولمش كولوك والذي نجح في هزيمة التبتيين وطردهم من قوجه عام ٨٠٩م .

وفي عام ٨١٣م طلب القاغان التركي يد أميرة صينية ، وظل طلبه معلقاً ، فجهز القاغان جيشاً من ثلاثة آلاف محارب ، وسار إلى حدود الصين ، مما حدا بكبار رجال دولة الصين بنصح الإمبراطور بأعطائه أياها درءاً للخطر ، خاصة وأن المدن للصينية لم تكن تتمتع بالحماية الكافية ، ووسط الإمبراطور بعض رهبان المانوية لمنع هذه الزيجة ولكنهم لم يفلحوا ، وفي النهاية أرسلت إلى قاغان الأويغور أميرة من القصر الصيني ، ومات القاغان عام ٨٢١م ، فتزوج القاغان الجديد الذي تلقب بكُون من تلك الأميرة الصينية غير أنه قتل في عام ٨٢٣م (١٧) .

ويعتبر كُون هو آخر حكام الأويغور في منطقة اورخون ، وتعتبر الفترة بين عامي (٨٢٣م - ٨٤٠م) فترة ثورات مستمرة ، فقد وصل القيرغيز المستقرون في أعالي ينيمى فور ثورة أحد زعماء الأويغور ، وأستطاعوا تدمير ، "أوردوباليق" عاصمة الأويغور في هجوم قاموا به عام ٨٤٠م ومما يذكر أن القيرغيز قد أثاروا الرعب والهلع في النفوس بجيشهم الذي بلغ عدده مائة ألف مقاتل ، وقد اتساحوا إلى أوردوباليق ، وأجبروا أمراء الأويغور على الهروب إلى أراضي القارلوق في الغرب ، أو إلى أرضي التبت في الجنوب ، وحتى حدود الصين ، وهكذا تصل دولة الأويغور إلى نهايتها في اورخون (١٨) .

(١٧) محمد السيد محمد جاد (د.) للمرجع السابق : ص ٢٠٩

(١٨) نفس المرجع والصفحة ، بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ٤٦

أما عن حدود دولة الأويغور في هذه الفترة التي امتدت حوالي قرن من الزمان من سنة ٧٤٥م إلى سنة ٨٤٠م فقد كانت بأواسط آسيا في المنطقة المعروفة حالياً بأسم منغوليا ، ويؤكد جايبان أن الأويغور كانوا يقيمون في منطقة يحدها نير سلاتكة في الشرق ، ومدينة (كوبدو-Kobdo) في الغرب ، أما أقوام الباسمل فكانت تقيم بجوار بش باليق ، في حين كان القارلوق يقيمون شرق بحيرة البلقاش (١٩).

### الأويغور بعد عام ٨٤٠م:

تعتبر هذه الفترة من أكثر الفترات غموضاً في تاريخ الأويغور ، حيث تناثرت الأتسارات التي وردت في المصادر عن هذه القبائل التركية التي هاجرت بعد هزيمة القيرخيز لهم في سنة ٨٤٠م إلى مناطق مختلفة من آسيا، حيث أقاموا في بعض الفترات دويلات صغيرة أما في تركستان الصينية أوقفانصو ارتبطت بعلاقات ودية مع الصين ، في حين كان لبعض الدويلات التي ظهرت في غرب التركستان علاقات مباشرة مع الدول الإسلامية التي قامت في منطقة خراسان وبلاد ما وراء النهر ، بل ونجد دويلات أويغورية دخل حكامها في الإسلام ، ونلاحظ في بعض الفترات استعانة بعض حكام الدول التي ظهرت في غرب آسيا بالأويغور في إدارة شئون دولتهم ، أو في تثبيت نفوذهم من خلال الاعتماد على قوة ومهارة الأويغور الحربية. وقد كون فرع من قبائل الأويغور المهاجرة دولة في المنطقة التي تقع بها الآن مدينة "قانسو" عرفت بأسم دولة أويغور قانسو أي (الأويغور الصفر) ، ولقد أقام الأويغور علاقات ودية مع أسرة تانج الصينية منذ اليوم الذي أسسوا فيه دولتهم ، وعملوا على استمرار هذه العلاقة الودية على مدار خمس أسر

(١٩) Gabain (A.V), Köktürklerin tarihine birbakış Türk tarih Kongresi, Ankara 1944, P.690.

عن محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق ص ١٨٥ ، هامش رقم (١).

صينية ، وكانت مسألة المصاهرة بين قاغانات الأويغور وبنات أباطرة الصين لاتزال موجودة ، وكان الأويغور يتحركون حتى القرن العاشر الميلادي من خلال ارتباطهم بالخدمة في الجيوش الصينية التي كانت متمركزة في طوان هوانج ، وعندما حاولت مملكة الهون الغربيين<sup>(٢٠)</sup> المقيمين في آلتين داغ شن الهجمات على الأويغور والاستيلاء على تجارة هذه المنطقة نجح جيش الأويغور في السيطرة على طوان هوانج وذلك تحت قيادة تكين في سنة ٩١١ م ، وفي الفترة من عامي ٩٠٩ م و ٩١١ م أرسلت مجموعة من السفارات الأويغورية إلى الصين ، وقد رفع نصر طوان هوانج قدر الأويغور الصفر (أويغور قانصو) في أعين الصين<sup>(٢١)</sup>.

ويعتبر جَنْ مَي قاغان الذي حكم في عام ٩٢٤ م ومات في نفس العام وتكين قاغان الذي حكم منذ عام ٩٢٤ م وحتى عام ٩٢٥ م وأطويو الذي من المحتمل أن يكون اسمه هو الاسم التركي "لاطويو" وجَنْ يو ، وجَنْ ماي الذي حكم حتى عام ٩٣٩ م هم أشهر الحكام الذين حكموا أترك خاقانية قان جو (قانصو).

ويبدو أن دولة الأويغور الصفر قد حافظت على عاداتها ومميزاتها التي تفرقت بها الحضارة التركية منذ عهد الهون إلى الكوك ترك وحتى عهد الأويغور ، وطبقاً لكتابات "كاوتسوهاي" الذي كان سفيراً لدى دولة الأويغور الصفر عام ٩٣٨ م يمكن أن نستنتج أن السمات البدوية للأويغور لم تتغير فقد

(٢٠) في عام ٩٠٥ م انفصلت أمارات تلمي قوا ، وشا ، ومي ، وسي عن الصين وأصبحت أمارات مستقلة يحكمها قادة صينيون عسكريون ، وتذكر هذه الدولة المكونة من اتحاد هذه الولايات باسم مملكة الهون الغربيين للمقيمين في آلتين داغ ، أما حكامها فيذكرون بلقب أبناء السماء الذين أرتدوا الزي الأبيض ويبدو أن ذلك بتأثير الملابس البيضاء التي

كان يرتديها رهبان المانوية. Gülçin Candarlı Oğlu, op. cit, P.247.

(٢١) محمد السيد محمد جاد (د.) للرجع السابق ص ٢١٠ حاشية رقم (٢).

كان لجيش خاقانية الأويغور معسكر يمتلئ بالخيام مثلما كان لأويغور أتوكن ، وكانت الجبال فى جنوب المدينة (قنصو) مرعى لقطعان الأويغور ، وكان أتراك الشاتو يحاربون الأعداء جنباً إلى جنب مع القبائل المحاربة التى كانت تعيش بين الأويغور الذين فقدوا جساتهم العسكرية بسبب الديانة المانوية ، وعندما أصبحت التجارة فى المقام الأول داخل الدولة تضاعلت أهمية زعماء الأويغور، وأصبحت أسماء خاقاناتهم لا تذكر فى المصادر الصينية ، وقد خضع الأويغور للصفر فى النهاية للحطاي عام ٩٤٠م ثم المغول عام ١٢٢٦م<sup>(٢٢)</sup>.

إلا أن قيام أول دولة أويغورية قوية بالمعنى المفهوم إنما يرجع تاريخه إلى وقت أضمحل السامانيون<sup>(٢٣)</sup>. والظاهر أن إيليك<sup>(٢٤)</sup> خان كان هو أول من وحدهم ولم شتاتهم ، ويأتى من بعده بغرا أوقره بغراخان<sup>(٢٥)</sup>.

(٢٢) محمد السيد محمد جاد(د). المرجع السابق ص ٢١٧ حاشية رقم (٢)

(٢٣) أقام السامانيون لهم دولة مستقلة فى خراسان وما وراء النهر بعد زوال الدولة الصفارية فى الفترة من (٢٦١-٢٨٩هـ/٨٧٤-٩٩٩م) ، وأصلهم فارس من بلخ. عن هذه الدولة راجع محمد جمال الدين سرور: تاريخ الحضارة الإسلامية فى الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجرى. القاهرة - ١٩٦٧ طبعة ثانية ص ٨١-٨٦

(٢٤) إيليك: لفظ أويغورى معناه الأمير أو الحاكم أو الوصى ، فهو بهذا ليس بأسم علم؛ نظيره فى ذلك كلمات تركمان أو ترعان لوعاتون أو غيرها من الألقاب التى سمى بها العرب والفرس الحكام الترك أذ ذلك. أرمنيوس قاموس: تاريخ بخارى: ترجمة أحمد محمود الساداتى (د). القاهرة ١٩٦٥ ص ١٢٠ حاشية رقم (١)

(٢٥) بغرا ، وعلى الأصح بقرا أو بغرا ، هو أسم الناقة فى اللغة التركية الشرقية ، ولم يكن من المستغرب قبل انتشار الإسلام بين الترك أن يطلقوا أسم حيوان على ضريح أو شخص. المرجع نفسه ص ١٢٠ حاشية رقم (٢) ، ويذكر بارتولد أن ساتوق بغراخان يعد أول من أسلم من خانات الترك كان حاكماً لكاشغر وقعه فى قرية (آرتيش) شمال كاشغر. تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص ٧٦ ويضيف محمد السيد محمد جاد : المرجع السابق ص ٢١١ أن بغرا خان اعتنق الإسلام بفضل تاجر من بخارى عام ٩٥٠م ، وهو أول حاكم أويغورى مسلم وسميت دولته بالدولة القراخانية أو خاقانية بخارى ، وقد سمي بعد إسلامه بعبد الكريم قره خاان.

ويشتهر بجهاده حتى أستطاع أن يحمل ألوفاً من البونيين والمسيحيين على دخول الإسلام ، فقد جمع كل القبائل التركية المختلفة تحت تاجه لينطلق بهم من بعد ذلك فى فتوحات صوب الغرب أمل من ورائها أن يضيف إلى أملاكه بعض الأراضى مما بقى فى حوزة السامانيين حتى دخل فى نزاع مع تلك الدمية الذى كان يحكم ببخارى والذى عرف بأبى القاسم فتحالف عليه مع أبى على خصيمه والخارج عليه (٢٦).

وقد زحف بغراخان فى جيش كبير من كاشغر إلى ضفاف زرفشان وقد انضم إليه ترك خوقند ، ونجح فى الاستيلاء على سمرقند ، ولم يكن أمام الأمير السامانى إلا أن يهرب متكرراً فى صحبة عدد قليل من خلائه ، إلا أن الحظ حالف أبا القاسم إذ لم يحتمل بغراخان سوء مناخ بخارى فعاد إلى حاضرتة (٢٧).

ومما هو جدير بالذكر أن نجد من الأويغور ممن يعملون فى بلاط السامانيين فى بخارى فى هذه الفترة ، وقد وصل الأمر ببعضهم إلى حد التدخل فى شئون الحكم مثل يكتوزن (٢٨) الذى كان أحد رجال بلاط الأمير أبى الحارث ، وكان قد برم به ، فدعاه إلى داره وسلم عينيه وأجلس مكانه أخاه عبد الملك وكان طفلاً صغيراً.

وسرعان ما سقط عبد الملك فريسة لغدر إيليك خان بدعوى حمايته له ، فقد قدم هذا من كاشغر إلى بخارى ، دون أن يدعوه أحد إلى ذلك ، ليدفع عن جاره المحبوب أعداءه ، على حد قوله ، وما عدا أن كشف عن غرضه الحقيقى حين قبض على أهل بخارى الذين كانوا قد خرجوا لاستقباله وألقى بهم فى الأغلال ، ثم دخل المدينة نفسها عام (٣٨٩هـ/٩٩٩م) وألقى بعبد الملك نفسه فى السجن حيث مات (٢٩).

(٢٦) أرمينوس ناميرى: المرجع السابق: ص ١٢٠

(٢٧) للمرجع نفسه: ص ١٢١

(٢٨) يكتوزن هو لفظ أويغورى معناه (الأمين العادل) للمرجع نفسه ص ١٢٣ حاشية رقم (١).

(٢٩) للمرجع نفسه: ص ١٢٣

وعندما حاول أبو إبراهيم المنتصر ثالث أبناء أبي القاسم أن يستتقذ للسامانيين ما بقى من دولتهم ، ومع نجاحه فى إنزال الهزيمة بقوات إيليك خان مرتين إلا أن انتصاراته هذه لم تكن فى الواقع إلا بمثابة ومضات منقطعة صدرت عن شمس السامانيين الغاربة، فلم يكن له فى حقيقة الأمر قبل بالوقوف فى وجه إيليك خان الذى أمتد ملكه ، بعد فتحه لبخارى من داخل الصين حتى بحر الخزر (٣٠).

وقد كانت بخارى تخضع من الناحية النظرية لإيليك خان وهو فى كاشغر، على أن سلطانه لم يكن له فى الحقيقة وجود يذكر فى مناطق كاش وسمرقند وخوقند، حيث صار الناس يعملون على طرد إيليك خان من بلادهم ، وذلك بالاستعانة بالسلطان محمود الغزنوى (٣١).

علاقة أمراء الأويغور (الدولة القراخانية) بالدولة الغزنوية (٣٢) والسلجوقية (٣٣):  
بعد إنهيار الدولة السامانية تحالف القراخانيون مع السلطان محمود الغزنوى ضد السلاجقة ونتيجة لذلك حلت بالسلاجقة الهزائم (٣٤).

(٣٠) أرمينوس فامورى : المرجع السابق : ص ١٢٣، ١٢٤

(٣١) المرجع نفسه: ص ١٢٥

(٣٢) من الدول التركية التى لم تختلف حكومتها اختلافاً كبيراً عن الحكومة السامانية ، فلقد حافظت على كيانها بقوتها الحربية ، فلما وهنت هذه القوة ، تطرق الضعف إلى الأجزاء التى كانت تتألف منها الدولة وهنا ما حدث بعد وفاة السلطان محمود الغزنوى عام (٤٢١هـ/ ١٠٣٠م) حيث انفصلت المقاطعات الشرقية عن حاضرة الغزنويين ، أما فى الشمال والغرب فأن خانات التركستان وسلاجقة فارس بسطوا سلطانهم على أملاك الدولة الغزنوية وفى الوسط أستول أمراء الغور الأفغان وعلى رأسهم محمد الغورى على غزنة وما حولها ثم ساروا بجيشتهم إلى الهند ليحافظوا على أملاك المسلمين هناك. محمد جمال الدين سرور (د): المرجع السابق ص ٩٢

(٣٣) كان السلاجقة فى أصلهم مجموعة من القبائل التركية التى دفعتها الظروف الاقتصادية والسياسية إلى كثرة التنقل انتجاعاً لمواطن الكأ ويحاً عن أسباب العيش الرغد ، إلى أن سكنوا فى أقاليم ما وراء النهر فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجريين ، ثم انتقلوا بعد مدة وجيزة إلى إقليم خراسان ، وأخذوا ينجحون إلى الاستقرار ويكونون الجيوش ، حتى تمكنوا من إقامة دولة فى عام ٤٢٩هـ (١٠٣٧م) أعترف الخليفة العباسى بقيامها فى عام ٤٣٢هـ (١٠٤٠م) ولم تلبث دولتهم أن بسطت نفوذها على إيران والعراق ، وعلى أكثر أجزاء آسيا الصغرى والشام - عبد النعيم محمد حسنين (د) دولة السلاجقة. القاهرة - ١٩٧٥ ص ٣

(٣٤) زبيدة عطا (د). بلاد الترك فى العصور الوسطى - دار الفكر العربى ص ٤٠

وقد أدرك محمود الغزنوى - بتجاربه الخاصة - كيف تتجمع القبائل، وتكون الجيوش، ثم تقيم الدول ، فاستجاب لدعوة القراخانيين للقضاء على السلاجقة ، وأقتلاع خطرهم من تلك المنطقة ، وكان القراخانيون حينذاك أصهار الغزنويين وأصدقاءهم ، بعد أن تزوج محمود الغزنوى من بنت حاكم القراخانيين ، فتحالف الغزنويون مع القراخانيين ، وأخذوا يفكرون فى أنجح الوسائل للقضاء على قوة السلاجقة وفل شوكتهم والتخلص من شرهم ، ومزاحمتهم للقراخانيين فى بلاد ما وراء النهر<sup>(٣٥)</sup>.

ومما يدل على تطور علاقة التحالف بين القراخانيين والسلطان محمود الغزنوى أن نجد الأخير يهب لمساعدة قدر خان بن بغراخان (الذى كان يحكم فى كاشغر) ضد أحد الأمراء الخارجين ، فقد حدث أن دخل عليتكين أمير سمرقند وحليف إيليك خان (الذى كان يحكم فى بخارى) فى نزاع مع قدر خان بن بغراخان وخليفته فى حكم كاشغر ، فما كان من السلطان محمود الغزنوى لصداقته مع قدر خان إلا أن عبر نهر جيحون مع جيشه فطرد إيليك وعقد النية فى الوقت نفسه لى يحمى حليفه من خطر السلاجقة<sup>(٣٦)</sup>.

وعلى الرغم من شروع السلاجقة بعد انتصارهم الساحق على الغزنويين فى معركة "دندانقان" فى أرساء قواعد دولتهم وتدعيمها فى الأقاليم التى بسطوا عليها نفوذهم إلا أنه لم يكن لهم إلا مجرد السلطان الأسمى فى بخارى وسمرقند وفرغانه وأن السلطة الفعلية بتلك البلاد كانت فى الواقع بأيدى الأمراء الوطنيين أو الأمراء الأويغورين

(٣٥) عبد النعم محمد حسنين (د). المرجع السابق ص ٢٣.

(٣٦) ارمينوس فاميرى : المرجع السابق ص ١٣.



الذين كانوا يحكمون في تركستان الشرقية (٣٧).

**الأويغور في بالاساغون (٣٨):**

كان الأويغور في هذه الفترة يحكمهم أمير يدعى كرخان<sup>(٣٩)</sup> وكرخان هذا كان قد قدم من داخل خطاي (الصين الشمالية) واستقر أول الأمر مع جموع أتباعه عند الحافة الشرقية لمهوب القرغيز، ثم تابع رحلته حتى استقر به

(٣٧) ارمينوس فاميرى: المرجع السابق، ص ١٤٠، ويرى المترجم أن الأمراء الذين كانوا يحكمون في تركستان الشرقية في ذلك الوقت ليسوا أصلاً من قريه خطاي، وأن الترك الذين كانوا يعيشون بفرغانه وتمتد منازلهم حتى الصين، كانوا على وجه اليقين قبيلة ممتازة تختلف عن أمواتهم في الغرب والجنوب، كما يؤكد ان لغة بش باقي كانت هي بذاتها لغة كاشغر، وأن ما يتميز به الأويغور عند الجويني (يقصد الأويغور الشرقيين) عن بني جلدتهم في الغرب هو أنهم في نظر المسلمين كفار، على المسيحية أو الشامانية، في حين كان بنو جلدتهم في الغرب على التوحيد يدينون بدين الإسلام ويخرجون من الاحتلاط بأمواتهم الوثنيين.

(٣٨) بالاساغون: يذكرها للغول باسم جوبالي، أي المدينة الجميلة، كما ذكرها ميرخوند على وجه الصحة، وفي خريطة آسيا في القرن ١٤م التي حققها بول في كتابه القيم Jule, Cathay، تقع بالاساغون عند الشمال من أورجى الحديثة، للمرجع نفسه ص ١٤٣ حاشية رقم ٢، ويشير بارتولد إلى أن مدينتا كاشغر وبالاساغون تذكران معاً بوصفهما مدينتين تحت حكم أسرة القراخانيين غالباً، ومن اللافت أن مدينة بالاساغون بصرف النظر عن أهميتها في عهد القراخانيين لم تذكر في المصادر الإسلامية إلا نادراً فلم يذكرها من بين جنراتي القرن ١٠م إلا المقدسي. بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى ص ٧٨، ٧٩

(٣٩) يرى المترجم أن صيغة الاسم كرخان وليس كورخان، كما ذكره المؤرخون الشرقيون الذين تابعوا الجويني في ذلك وأنه لاصحة بأن تكون الكلمة في لغة قريه خطاي معناها خان الخانات، وأنها مأخوذة من كلمة كوركان الأويغورية بمعنى الحامي أو المدافع.

أرمينوس فاميرى: المرجع السابق ص ١٤٣ حاشية رقم ١

المطاف آخر الأمر في بالاساغون ، فحارب قبائل قنغلي والقبجاق والقرلق القوية وأنتصر عليهم ، ليمد بعد ذلك سلطانه على قسم من الأقاليم الذى يعرف باسم ختاي وعلى مدينتي بش باليق والمالق ، ثم يهاجم أمارتى كاشغر وختن ، وكافتا تتحاريان معاً ، فيخضعهما لسلطانه ثم يسير جنوب الغرب تجاه قرغانه ويلا ما وراء النهر<sup>(٤٠)</sup>.

وقد أدى ذلك إلى حدوث صدام بينه وبين السلطان سنجو المسلجوى ، الذى كان قد أثل كاهل شيوخ قره ختاي بما يفرضه عليهم من ضرائب ، رغم حرصهم على أن يقدموا له ما يبلغ خمسة آلاف من الأبل ، وعشرة آلاف من الغنم ليرضى ، وحين رأوه لا يفتن بذلك أستجدوا بكرخان الذى أستجاب لهم وسارع بغزو بلاد النهر عام (٥٣٦هـ/ ١١٤١م) حيث أنزل بالسلطان منجر<sup>(٤١)</sup> هزيمة ساحقة ، وبعدها ثبت كرخان سلطانه على الجزء الأكبر من قرغانه وبلاد ما وراء النهر<sup>(٤٢)</sup>.

### الأويغور وأمراء خوارزم : (٤٣)

ظلت بخارى وسمرقند طوال الفترة التى أنقضت بين سقوط السلجوق والغزو المغولى موضع النزاع الأول بين جارين طموحين هما كرخان

(٤٠) ارميتيوس فاميرى: المرجع السابق ، ص ١٤٣

(٤١) خلف مسعود ابن أخيه محمود خان فحكم ست سنوات من بعده ، وكان هذا الأمر على قرابة مع بغرامان كاشغر. من ناحية أنه ، ومع هذا فقد أحتال هذا الخان حتى سمل عينيه بواسطة أحد الخارجين عليه. المرجع نفسه: ص ١٤٤

(٤٢) نفس المرجع والصفحة.

(٤٣) لخوارزم تاريخ خاص بها كساربخ المناطق الواقعة فى ما وراء القوقاز وكساربخ منطقة شوران ، ولقد كانت الأسرة التى تحكم هناك تنقلب حتى قبل دخولها فى الإسلام بلقب (مورازمشاه) ، ولما فتح العرب خوارزم نصبوا عليها أميراً ولكن كعادتهم تركوا الأسرة الحاكمة المحلية فى مكانها ، وقد ظهرت فى هذه المنطقة أربع أسر خوارزمشاهية يهمنها منها الأخيرة التى أسسها مملوكى تركى من غزنه هو أنوشكين وأحمر حكامها جلال الدين الذى قتل سنة ٦٢٨هـ / ١٢٣١م وبقتله أنقراض الخوارزمية. أحمد سعيد سليمان (د.) تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة (دار المعارف) ص ٣٧٣ - ٣٧٥

الأويغورى فى الشرق والخوازميون فى الغرب وقد أدت محاولة أمراء خوارزم الخروج على السلاجقة والتحرر من تبعيتهم إلى تهديد السيل أمام كرخان الذى أستولى على كل بلاد ما وراء النهر بعد أن هزم سنجر أول مرة كما سبق وأن أشرنا ، ثم سير من بعد ذلك فرقاً من جيشه عليها أوتوز أحد قواد الكبار فغزا بها خوارزم وأنزل بها ضربات شديدة ثم عاد إلى سمرقند محملاً بالاسلاب<sup>(٤٤)</sup>.

ورغم قيام أمراء خوارزم بعدة محاولات لبسط نفوذهم على بلاد ما وراء النهر ، إلا أنها لم يكتب لها النجاح ، وظل الأويغور وفى حوزتهم الجزء الأكبر من بلاد ما وراء النهر وفرغانه ، فى حين كان على الخوارزميين أن يقتنعوا بذلك الأقليم الواقع عند حدود بخارى الغربية. بل أننا نجد أن بعض أمراء خوارزم كانوا يلجئون أحياناً إلى الاستعانة بالأويغور فى تثبيت حكمهم مثل الأمير تكش<sup>(٤٥)</sup> وذلك فى مقابل جزية سنوية ، كما نجده يوصى أولاده من بعده بأن يتجنّبوا كل نزاع مع كرخان ، وأن ينظروا إليه كمتراس قوى يقف فى وجه عدو جبار بعيد حتى قيام الساعة<sup>(٤٦)</sup> ، والأمير الخوارزمى محمد قطب الدين الذى حقق انتصارات حاسمة فى حروبه مع شهاب الدين الغورى بفضل شجاعة الأويغور مناصريه<sup>(٤٧)</sup>.

(٤٤) ارمينيوس فامورى: للرجع السابق: ص ١٤٨

(٤٥) تكش: تكب بالكسر ، وهى نطق تركى قديم معناه ، قتال أو حصار أو موقعة

(٤٦) من الصعب أن نقرر بأن هذا التنبؤ الذى يشير إلى الغزو للفولوى قد جرى حقيقة على

لسان هذا الأمير الخوارزمى القوى أو هو من وضع المؤرخين المتأخرين. المرجع نفسه

ص ١٥٢

(٤٧) للرجع نفسه والصفحة نفسها

ولم يحفظ شاه خوارزم صنع كرخان معه ورفض أن يستقبل رسن الأويغور ببلاطه عام (٦٠٦هـ/٢٠٥م) الذين حضروا ليطالبوا بدفع الجزية السنوية ، وغادر قسبة ملكه وترك أمر هذه المقابلة لأمه ترخان خاتون التي استقبلت رسل الأويغور بترحاب عظيم وردتهم مكرمين إلى بلادهم ، وكانت تمير في ذلك وفق سياسة زوجها الراحل في دقة تامة ، على أن رسول خوارزم لم يكد يصل إلى بلاط الأويغور ويعلم حقيقة رأى أميره في هذه المسألة (رفض اداء الجزية) حتى رأى كرخان وقد أخذت منه الدهشة لذلك أن يستعد من فوره لمهاجمة الأمير محمد قطب الدين<sup>(٤٨)</sup>.

وقد تخلى الحظ هذه المرة عن الأويغور وهزم جيشهم هزيمة حاسمة ، وسقط تايئكو القائد الأكبر لكرخان في الأسر بعد أن أصيب بجراح بالغة ، ثم ألقى به في اليم ، وحاول كرخان استرداد ما فقد من مناطق إلا أن محاولته لم يقدّر لها النجاح ، خاصة وأنه قد ظهر على مسرح الأحداث في ذلك الوقت خصم جديد هو كوجلوك خان<sup>(٤٩)</sup> بن تاريغ خان أمير قبيلة النايمن التركية

(٤٨) لومينوس فلموى: للرجع السابق: ص ١٥٣

(٤٩) كوجلوك: لفظ أويغوري معناه "الرجل القوي" للرجع نفسه: ص ١٥٥ ومن الجدير بالذكر أن جنكيز خان لم يكن يحور على مهاجمة دولة القراخطاي والتي عرف حكامها بالكورخانات حين كانوا مؤتلفين تحت تاج كرخان القوى ، حتى إذا ما رقى العرش كوجلوك وجهر على نفسه عداء للعالم الإسلامي كله بسبب مشاعره للمعادية للإسلام ، فقد كانت زوجته مسيحية ، وكانت تجتهد في حمل مسلمي كاشغر وعين على الدخول في ملتها ، في حين كان كوجلوك على البغضة وكان يحول أن يحمل أهل هذه البلاد قهراً على اعتناق مذهبه البوذي وقاومهما المسلمون في ذلك مقاومة شديدة . للرجع نفسه: ص ١٦٤ حاشية رقم (١)

وقد تمكن جنكيز خان من إلحاق الهزيمة بكوجلوك على يد قائد له يدعى جبه حيث وقع في الأسر بعد فراره إلى جبال بدخشان وسلم إلى المغول ، وقد أسترلت عساكر المغول على منطقة يدعى صو ، ثم التركستان الشرقية وكاشغر ومارقند وعين وعلى البقية الباقية من بلاد الكورخانات.

أحمد السعيد سليمان (د). تاريخ الدول الإسلامية و معجم الأسر الحاكمة ص ٤٦٧

### التصريفية (٥٠).

ولتنتهي الأمر بهزيمة كرخان وأستسلامه ، وحين صار كرخان فى كنف من عاش بكفله فى السابق ، ألتمس منه منصباً صغيراً له ، ولكن كوجلوك أكرم مثواه ، ومات كرخان آخر أمير تركى قوى فى الشرق ، وهو فى اللثائية وللتسعين من عمره بعد أن حكم واحد وثمانين عاماً للشعوب التركية التى كانت تقطن المنطقة الممتدة فيما بين الصين وجيخون (٥١).

### الأويغور والمغول (٥٢):

يذكر مؤلف تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة أنه فى سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩م) أرغم جنكيز خان الأويغور على الدخول فى طاعته (٥٣)، بينما يشير صاحب تاريخ بخارى بأنه لم يأت عام (٦٠٢ هـ / ١٢٠٦م) حتى كان جنكيز خان قد نجح فى أخضاع كل بدو صحراء جوبى على وجه التقريب واتخذ من حصن قراقورم مقراً له ، وأتصل حوالى ذلك الوقت بالأويغور ، ومن شيعتهم الشرقية أستعار لقومه البدو عقيدة (٥٤) وأبجدية

(٥٠) يذكر بارتولد أن جبه القائد المغول أصدر منشوراً يعيد للمسلمين حقهم فى العبادة علناً ، وهو الحق الذى حرّمهم إياه كوجلوك ، وأن الأهالى رحبوا بالمغول كمحررين لهم من الأضطهادات القاسية. تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص ٥٧٤

(٥١) ارمينيوس فامورى: المرجع السابق: ص ١٥٦

(٥٢) عن الدولة المغولية أنظر: أحمد السعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ج ٢ ص ٤٦٥ ، ٤٦٨ ، وبارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص ٥٤٤ - ٧١١

(٥٣) أحمد السعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ج ٢ ص ٤٦٦

(٥٤) لم يمتنع المغول الإسلام إلا بعد فترة ليست بالقصيرة من حكمهم فقد ظل جنكيز خان متمسكاً بديانته الشامانية ، وكان المغول فى الغالب على الشامانية والبردية حتى أعططوا بالفوك وغيرهم من المسلمين فى فترحاتهم فأسلم فريق كبير منهم ، وكان أول من أسلم من أمرائهم هو بركة خان حفيد باتوخان وزعيم القبيلة الذهبية ، وذلك فى القرن السابع المحصرى ، وتبعه أحمد تكودجرى الأيلخانى حفيد هولاجو بفارس ، حتى جاء غازان خان "عمود خان" (٦٩٤ - ٧٠٣ هـ / ١٢٩٥ - ١٣٠٤م) وأخوه الجاهل محمد خدابنده فأخذ الإسلام ديناً رسمياً لدولتهم ، أما الجغتاييون فلم يبدأ إسلامهم الجماعى إلا فى القرن الثامن المحصرى. أحمد عمود الساداتى

(د): المرجع السابق: ص ٢٨٠ حاشية رقم (١)

طلعت لغتهم للكتابة ، وكان هؤلاء الأويغور فى الغالب يقومون على بيت المال عند جنكيز وخلفائه ، ومنهم حجابيم وعمال دواوينهم كذلك <sup>(٥٥)</sup>.  
 وخضع أمير هؤلاء الأويغور الشرقيين ، وكان يدعى (ايدى قوت) <sup>(٥٦)</sup> (رب الحظ) للمغول من تلقاء نفسه هو وقومه جميعاً ، وكان أغلبهم من المسلمين <sup>(٥٧)</sup> ، هنالك غمره جنكيز بعطفه فوجد فيه بذلك كسباً عظيماً له ، كحليف أمين ، فى حروبه مع الصين ، وحروبه مع بلاد ما وراء النهر على السواء <sup>(٥٨)</sup>.

أما الأويغور الغربيون ، ولاسيما مسلمو الترك فى كاشغر وختن فقد أخضعهم جنكيزخان بالقوة بعد القضاء على كجلوك كما سبق الإشارة.

ويبدو واضحاً أن أول معلمين للمغول ، بل وأول عمال للدولة فى امبراطورية المغول كانوا من الأويغور ، ومن المعلوم جيداً أن المغول لم يعرفوا الكتابة قبل عهد "جنكيز خان" وهم عندما اتخذوا الأبجدية الأويغورية لتسجيل لغتهم كان هدفهم الأول هو تدوين تعاليم جنكيز خان ، وكانت أولى نتائج اتخاذ المغول للكتابة الأويغورية هى تدوين هذه التعاليم التى عرفت

(٥٥) ارمينيوس فاميرى: المرجع السابق: ص ٦٣

(٥٦) كانت هذه الكلمة تستعمل لقباً لحاكم الباسمىل ، وفى القرن (١٣م) كان نفس اللقب يستعمل للحاكم الأويغورى فى نفس المنطقة (القسم الشرقى من تركستان) ويقول الجوىنى ج ٢ ص ٣٢ أن أتراك الأويغور يدعون أسيرهم ايدى قوت ومعناها صاحب الدولة أو البحت. يارتولد: تاريخ الترك فى وسط آسيا: ص ٤٦ ، تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص ٥٧٦ حاشية رقم ١٥٢

(٥٧) يصعب للرافقة على هذا رأى الذى أورده فاميرى أذ أن معظم المصادر تجمع على أن نسبة كبيرة من الأويغور الشرقيين كانوا على البوذية وقلّة على المسيحية فى حين ظلت أسرة حاكم الأويغور (ايدى قوت) حتى عام ١٢٥٠م على الماتوية

(٥٨) ارمينيوس فاميرى: المرجع السابق: ص ٦٣

باسم (الياسا) وهى القانون العرقى المغولى الذى ظل لعهد طويل المرجع الأعلى للملوك المغول إلى جانب تعاليم جنكيز خان (بيليك) ومعناها المعرفة<sup>(٥٩)</sup>.

وقد جرى استعمال الكتابة الأويغورية بصورة واسعة فى هذه الفترة كالكتابة العربية ، وكان خانات فارس من الغول يستخدمون الأويغورية أيضاً فى تراسلهم مع بعض أمراء أوربا فى القرن (١٣/هـ ١٣م) ، بل أننا نلتقى بالكتابة الأويغور (بخشى)<sup>(٦٠)</sup> حتى فى بلاط آخر التيموريين ، كما كان بحاضرة الأتراك العثمانيين فى القرن (١٠/هـ ١٦م) من هم على دراية بهذه اللغة التى تعد الأساس الذى قامت عليه الجغتائية لغة الترك التقليدية ، ويبدو واضحاً أيضاً أن الأبجدية الأويغورية قد انتشرت انتشاراً كبيراً بعد سقوط دولة الأويغور ، اذ لبثوا برغم أقول دولتهم السياسى كدولة يلعبون كأفراد دوراً سياسياً وثقافياً كبيراً عند دول الترك والمغول وخاصة تشيئة وتعليم أولاد جنكيز خان<sup>(٦١)</sup>. أما فيما يتصل بنوع التعليم الذى كان يقوم به الرهبان الأويغور فإن معرفتنا به محدودة للغاية ، ومن الجائز أن يكون المعلمون البوذيون قد وضعوا أيضاً مبادئ دينهم ، غير أن جنكيز خان وخلفاءه الأوائل لم يخضعوا البتة لتأثير مستشاريهم المتحضرين إذ لم يروا فيهم سوى أدوات

(٥٩) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص ١١٢ ، ١١٤

(٦٠) يرى البعض أن لفظ بخشى من السنسكريتية (Bhikshu) أو من الصينية Po-shih ومعناها العالم أو المعلم والأشتقاق الأخير أقرب إلى الصحة ، ولفظ بخشى يطلق فى آن واحد على الكبة الأويغور وعلى الرهبان البوذيين ، وكان يطلق على كبة ملوك تركستان الذين لاعلم لهم بالفارسية. للمرجع نفسه ص ١٢٧ وسوف نتناول فى الفصل الثالث من الدراسة الأنشطة الأدبية والفنية للبخشى فى الصينيين المغولى والتيمورى بشى من التفصيل

(٦١) أحمد محمود الساداتى(د.) للمرجع السابق: ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، بارتولد: تاريخ الحضارة الإسلامية ص ١٠٠ ، ١٠١ ولا تزال هذه اللغة قائمة كذلك فى التركستان الروسية.

لتنفيذ سياستهم ، ويبدو أن أول من أفاد من دروس الأويغور من بطانة جنكيز خان كان شيكي قوتوقونوين الذى عهد إليه الخان بالبيت فى المعائل القضائية<sup>(٦٢)</sup>.

ومن الأويغور الذين اضطلعوا بالعمل فى دواوين المغول تاشاتون الأويغورى الذى شغل وظيفة حفظ ختم خان النايमान ببلاط جنكيز خان وفوق هذا أسندت إليه وظيفة تعليم أبناء الخان القراءة والكتابة على طريقة الأويغور<sup>(٦٣)</sup>.

ونجد من عمال الأويغور فى بلاط المغول فى هذه الفترة فى عهد قرا هولاكو (١٢٥١-١٢٦٠م) من يتولى إدارة بعض الأقاليم التى خضعت لهم مثل (كوركوز-Körküz)<sup>(٦٤)</sup> الذى اشتغل فى بداية أمره بتعليم الصينية للكتابة الأويغورية ثم أنخرط فى خدمة الحكومة ، وعمل فى بداية الأمر فى وظيفة معلم لأولاد المغول ، ثم فى وظيفة كاتب أسرار جنتمور والى خوارزم، وتولى أواخر أيام اوكدای إدارة خراسان وجميع أملاك المغول الواقعة إلى الغرب من نهر امودريا ثم تم تعيينه حاكماً على خراسان بفضل رعاية جيفاي وهو أويغورى نصرانى ينتمى إلى نفس قبيلته.

(٦٢) بارتولد : تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى ص ٥٥٨-٥٥٩.

(٦٣) للرجع نفسه ص ٥٣.

(٦٤) أويغورى بوذى أصله من قرية يوليق ، ويذكر الجوينى الذى كان أبوه يعرف كوركوز معرفة شخصية أنه اعتنق الإسلام فى أواخر حياته. بارتولد: تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى ص ٥٥٧ حاشية رقم ٦٤ ، كما يذكر هذا للمؤرخ المسلم رغم عداوه للأويغور بأن حكم كوركوز عاد على البلاد بالخير والرفاهية ، ورغم ذلك فقد حوكم وأعدم نتيجة مؤامرة دبرها له أعدائه الذين أستغلوا ما بدر منه من أساءة إلى أحد أمراء الجغتائية ، وأيضاً تحدثه فى حق للملكة. المرجع نفسه ص ٦٧٤.



ومن الثابت تاريخياً أن الجيش المغولى كان يتضمن وحدات من الأويغور ، وذلك عقب انضمام الأيدى قوت (أمير الأويغور صاحب الدولة) بارجوق بقواته إلى جنكيز خان أثناء حربه ضد دولة خوارزمشاه ، واشترك وحدات من الأويغور مع القوات المغولية التى كانت تحاصر مدينة أترار تحت قيادة الأميرين جغتاي ووكداى<sup>(١٥)</sup>.

وقد عهد جنكيز خان بالملك إلى وكدای وهو ما يزال على قيد الحياة وتم تنصيبه قآن عام ١٢٢٩م ويثى مؤرخو المسلمين ثناء عاطراً على وكدای لحسن معاملته للمسلمين وبعض القصص التى أثبتتها جوينى تؤكد أن القآن كان يفضل الإسلام على بقية الأديان ، وأنه كان يحمى المسلمين من كيد أعدائهم ومنافسيهم من الصينيين والأويغور ، ومن هذه القصص تلك التى تتعلق بمحاولة أحد الأويغور أرهاب أحد معارفه من المسلمين وحمله على الدخول فى الوثنية (اليوزنية) وقد أمر القآن بضرب الأويغورى مائة عصاه فى السوق وأن تسلم زوجته ومنزله للمسلم إلى جانب مائة بالش<sup>(١٦)</sup>.

وقد اختلفت أحوال الشعب اختلافاً كبيراً فى عهد خلفاء وكدای، وخاصة فى فترة حكم جغتاي وكويوك التى سادتھا الدسائس والمؤامرات، أما فى عهد مونكو الذى كان أبناً لامرأة مسيحية فقد عامل النصارى وجميع أصحاب الديانات الأخرى معاملة حسنة رغم أنه ظل شامانياً، وفى عهده تم محاكمة ايدقوت الأويغور وأعدامه بتهمة تدبير مؤامرة تهدف إلى قتل جميع المسلمين أثناء صلاة الجمعة ، وعين أخاه لوكنج رئيساً للأويغور وأخذ لقب ايدقوت.

وفى هذه الفترة أصبح غالبية سكان التركستان الشرقية ومنطقة قولجه ويديصو من المسلمين، كما شهدت هذه الفترة أيضاً دخول بركة خان حفيد

(١٥) بارتولد : تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص ٥٧٦ ، ٥٨٠

(١٦) المرجع نفسه ص ٦٦٠

باتوخان في الإسلام ، وقد حرص قائلات المغول على أخذ كل الخطوات التي تحفظ لهم سيادتهم على منطقة التركستان ، ويلحق بارتولاد على فترة حكم الدولة الجغتائية بأنها لم تستند على حضارة شعب عريق متجانس ، كما أنها مزقتها الحروب الداخلية ، وعلى الرغم من أنها لم تحتفظ بمكانتها بين الدول الجنكيزية الأخرى إلا أنها أخرجت فيما بعد شخصاً أقام آخر مملكة قوية في آسيا الوسطى <sup>(١٧)</sup>. ويعنى المؤلف بذلك تيمورلنك الذي أقام إمبراطورية تيمور والتيموريين الذين بلغت على عهدهم آسيا الوسطى (التركستان) قمة تطورها الحضارى.

### عقائد وديانات الأويغور:

يصبح من الضروري في هذه الدراسة بعد استعراضنا لتاريخ الأويغور أن نتعرف على العقائد والديانات المختلفة التى سادت أوساطهم على مر تاريخهم الطويل ، ذلك أن الأويغور قد اعتنقوا ديانات كثيرة ومتعددة ، وفى هذا الصدد يذكر بارتولاد .....وعلى وجه العموم فإن كل دين قد وجد له أتباعيين الأويغور فيما عدا اليهودية <sup>(١٨)</sup>.

وتعد هذه الجزئية من الدراسة محاولة للتعرف على كيفية أنتشار هذه المعتقدات والديانات بين الأويغور ، والفترات التى غلبت فيها إحدى هذه الديانات على الأخرى ، وأثر هذه الديانات والمعتقدات على حركة التطور التاريخي والفكري والفنى لدى الأتراك الأويغور.

(١٧) بارتولاد : تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص ٧١١

(١٨) بارتولاد: المرجع نفسه ص ٥٥٤

### عقيدة آله السماء "كوك طاكري"<sup>(٦٩)</sup>

كان الأويغور في البداية يعتقدون بعقيدة آله السماء "كوك طاكري" شأنهم في ذلك شأن حكام دولة الكوك ترك الذين سبقوهم في حكم التركستان. وكان الترك يقدمون الفداء العظيم والقرايين لآله السماء أربع مرات في العام، وكان القاغان يدير أحتفال تقديم القران للآله بنفسه ويشاركه في ذلك حاشيته ، وعادة ما كان يصاحب هذه الأحتفالات الرقص والغناء ، ويذكر الصينيون عن تلك الأغاني أنها كانت أغاني شبه وحشية ولكنها تأسر القلب والأذن<sup>(٧٠)</sup>.

---

(٦٩) ورد ذكر كوك طاكري في نقوش اورمسون ، كما ذكر موسى دولة الكوك ترك في المصادر الصينية بلقب طان هو ، والذي تحول بمرور الوقت إلى لقب قاغان وأذا فسر هذا اللقب فهو يعنى ابن السماء أو قداسة السماء لأن حكام الكوك ترك كانوا يستملون القداسة من آله السماء كوك طاكري. وبصفة عامة فقد كان أتراك الغرب قبل الإسلام يعدون الماء والهواء مقدسين ، وكانت النار أيضاً مقدسة ، كما كان للقاغان أهمية وقدسية.

محمد السيد محمد حماد: المرجع السابق ص ١٠٦ ، ١٦٤

Doğan Avcıoğlu , op. cit., p. 433

Ibid: P. 593

(٧٠)

### الشامانية (٧١):

وهي من الديانات المساندة في الأوساط التركية وتقتضى عبادة الأسلاف وتعترف بالآله العظيم ، ولكنها لا تؤدي له الصلوات ، وإنما تقوم بها لألهاة الشر أثناء لخطرهما<sup>(٧٢)</sup>. ويبدو واضحاً أن قسماً من الأتراك الأويغور قد دخل في الشامانية في فترة حكم دولتهم الأولى (٧٤٥م - ٨٤٠م) إلا أنهم لم يستمسكوا بها، ولم يتأثروا بها كما فعل غيرهم من شعوب الدول التركية التي حكمت منطقة التركستان<sup>(٧٣)</sup>، وأن ظلت الشامانية تعيش جنباً إلى جنب مع الديانات الأخرى التي دخلوا فيها فيما بعد.

(٧١) الشامانية: دين بدائي من أديان شمال آسيا وكوريا ، ويعتقد أتباعه بوجود عالم محجوب ، هو عالم الجحيم مثل بل - Bel أحد أرواح الجحيم والشياطين والمردة وأرواح السلف ، وبأن هذا العالم لا يستعجب إلا للشامان ، والشامان وهو شخص يشتغل بالتطبيب والكهانة والسحر ، ويقال أن لديه قوة خارقة لشفاء المرضى والأصنام بالعالم العلوي.

جفرى بارتندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام (د). الكويت ١٩٩٣م ص ٤١٨ ، بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ١١ ، ١٢ وتظهر العقائد الشامانية في مراسم الجنائز والدفن عند الأتراك ، وتروى للمصادر الصينية أن الأتراك يقيمون إلى جوار قبور الجنود تماثيل لقتلى هؤلاء ، وقد عززت نقوش أورخون هذه الرواية الصينية وهي تحدثنا بأن هذا النوع من التماثيل كان يسمى (بلبال - Balbal) ويظهر أنها كلمة من أصل صيني ، أما المصادر البيزنطية فتحدثنا بأن الرعساء العسكريين الذين يقيمون في أسر الترك ، كانوا ينجحون عادة إلى جوار قبر القاتل ، ويرجع أساس هذا التقليد إلى عقيدة توجد عند شعوب أخرى شامانية ، وهي أن القتلى يصبحون في العالم الآخر عدداً لقاتليهم أو لمن كان القتل بهمهم. ويرى بارتولد أن هذه العقيدة تعتبر حد فاصل بين ديانة الشعوب البدائية وديانة الشعوب المتحضرة ، ذلك أن الشامانية لا تقوم على أسس أخلاقية ، وليس معنى كتمانهم باليوم الآخر أنهم يؤمنون بالحساب وبأنهم سيسألون عما يفعلون ، ولذلك فإن القتلى عندهم لا يخاف عقاباً يوم القيامة بل يعتقد أن منزله ذلك اليوم تزداد ارتفاعاً بازدياد عدد من قتلهم.

للرجع نفسه: ص ١٤

وأن أشار بارتولد فيما بعد إلى وجود الاصطلاحين الدالين على كلمتي "الله" و"ابليس" في

الديانة الشامانية. للرجع نفسه ص ٥٦

(٧٢) أحمد محمود الساداتي (د): للرجع السابق ص ٢٧٣

(٧٣) بارتولد: للرجع السابق ص ٧٣

## البوذية (٧٤):

تعتبر البوذية من الديانات التي لعبت دوراً هاماً في حياة الأويغور ، وما ينبغي طرحه الآن من تساؤلات يتمثل في كيف ومتى دخل الأتراك الأويغور في البوذية ؟ ومن أين أنتقلت إليهم هذه الديانة أعن طريق الهند أم الصين؟. يتضح من الشواهد التاريخية والأثرية أن علاقة الترك بالبوذية أنما ترجع إلى فترة تسبق قيام دولة الأويغور الأولى ، فهي ترجع بالتحديد إلى فترة حكم دولة اللوك ترك ، ففي عهد طويو (٥٧٢ - ٥٨١م) أحد قاغانات هذه الدولة اتسعت التجارة مع الصين وأستوطن العديد من التجار المرتبطين بالقباغانية التركية في المدن الصينية (حوالي ألف تاجر) ، وقد أدى هذا النشاط التجاري مع الصين إلى دخول أنماط من الحياة الصينية بين الأسر التركية ، وكان مبشر بوذي قد جعل طويو قاغان يعتنق البوذية (٧٥).

(٧٤) البوذية - ديانة وفلسفة أسسها "سدهارتاجوتاما" في شمال الهند في القرن السادس ق:م ثم أنتشرت في وسط آسيا والصين وكوريا واليابان وبلدان كثيرة في شرق آسيا ، تعتمد على تركيز التأمل للوصول إلى حالة (الرفانا) وهي تعني بأنكار الذات وضبط العواطف وتقل الرغبة أكثر من عنايتها بالشعائر ، وبوذا (٥٦٣ - ٤٨٣ ق.م) مؤسس البوذية أسسه الحقيقي سدهارتاجوتاما ، وكلمة بوذي تعني "المستدير" المتطور أو المستيقظ هو ابن أحد حكام مقاطعة ساكس (ولمنا يسمى حكيم ساكس) نقطة التحول في حياته جاءت مع سن التاسعة والعشرين عند أدرك أن الإنسان يعاني للمرض والشيخوخة والموت فأفلح عن حياة الإمارة وتحول إلى ناسك متحول حتى جاءه الإلهام (الاستنارة) تحت شجرة البو Bo . ولزيد من التفصيل عن البوذية راجع: حامد عبد القادر: بوذا الأكبر. حياته وفلسفته. القاهرة ١٩٥٧ ، جفري بارنلر: المرجع السابق ص ٢١٥ - ٢٦٦ ، نورمان بروان: أساطير العالم القديم: ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف (د). القاهرة ١٩٧٤ ص ٢٧٧ - ٢٨٤

(٧٥) محمد السيد محمد جاد (د). المرجع السابق: ص ١٢٩

ونستدل من هذه الحادثة على أن الترك قد عرفوا البوذية عن طريق الصين<sup>(٧٦)</sup> ، وإن كان هذا الأمر لا يعنى أنه لم يكن هناك مروجون للبوذية من الهنود ، ففي أثناء سيطرة المدنية البوذية على بلاد الترك وجد بعض مروجى البوذية من الهنود ، بل كان يفد التجار الهنود إلى هذه البلاد<sup>(٧٧)</sup>.

وليس هناك فى أن لترك الشرق<sup>(٧٨)</sup> قد تعرضوا للتأثير البوذى الوافد من الهند، فقد كان مروجو البوذية من الهنود يستخدمون فى تبشيرهم الأبجدية الهندية ، ويوجد بين إيدينا بفضل البعثات الأوربية لكشف الآثار ، وثائق تركية مكتوبة بالحروف الهندية ومع هذا فإن البوذيين ما لبثوا بعد استخدام هذه الحروف أن تحولوا بسرعة إلى الحروف الصغدية التى أنتشرت بينهم فيما بعد<sup>(٧٩)</sup>.

ويبدو أن البوذية فى آسيا الوسطى فى القرن السابع الميلادى كانت تعاني من بعض التحديات الداخلية والخارجية حيث نجد مستشار الخان<sup>(٨٠)</sup> المدعو (طونيووق) يشي الخان عن رغبته فى إقامة معبد بوذى فى عاصمة ملكه معللاً ذلك بأن الديانة البوذية تؤثر تأثيراً سيئاً على خصائص الترك العسكرية<sup>(٨١)</sup>.

(٧٦) لا تعرف على وجه الدقة متى وصلت البوذية من الهند إلى الصين ، لكن الصين كانت على صلة بالهند والغرب منذ أواسط القرن الأول ق.م ، وقد ضربت البوذية بجذورها فى الصين فى القرن الثانى للميلادى فى عهد أسرة هان. جفرى هارنر: المرجع السابق ص ٣١٥

(٧٧) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص ٤١

(٧٨) انقسمت دولة الكوك ترك إلى قسمين فى سنة ٥٨٣م وظاهر ما يعرف بأسم دولة أترك الشرق ، ودولة أترك الغرب (بلاد الصغد).

(٧٩) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى. ص ١٢

(٨٠) لم يورد بارتولد أسم هذا الخان ، وهو "توتلوق قاغان" الذى حكم فى الفترة من (٦٣٠-٦٨٢م) وعمل على إحياء العادات التركية وأوجد التشكيلات الأمراية والعسكرية.

(٨١) المرجع نفسه والصفحة نفسها

كما يذكر الرحالة الصيني (هيوآن - تسانج) الذي جاب آسيا الوسطى عام ٦٣٠م أنه بعد أن جاوز تركستان الشرقية حيث بلغت البوذية غاية الأزدهار لم يقع بصره على أديرة بوذية إلا بعد أن تجاوز الحدود الجنوبية للصغد، ووصل إلى طخارستان ، وفى سمرقند عاصمة الصغد وجد ديرين أثني للديانة البوذية ، وكانا خاليين ، اذ كان الزرادشتيون يقومون بطردهم وقذفهم بالحطب المشتعل<sup>(٨٢)</sup>. وأن كان الاحتمال الأكبر أن بعض مستعمرات الصغد المتعددة فى أواسط آسيا قد ظلت محتقة بالبوذية حتى هذه الفترة (القرن السابع الميلادى)<sup>(٨٣)</sup>.

وكان الأويغور فى البداية بوذيين ، حيث يبدو أن هذه الديانة قد لقت قدراً من الازدهار خلال فترة حكم دولة الأويغور الأولى ، وأن بعض الترك تمسكوا بها رغم تعرض البلاد لتيارات دينية متعددة ، اذ يذكر بارتولد أن هناك أثراً خاصاً بالديانة البوذية ، ذكر فيه أنه كتب باللسان التركى (تورك أويغور تىلى)<sup>(٨٤)</sup>.

ويمكننا القول أن الأويغور كانوا حتى القرن الثامن الميلادى بوذيين ، وكانت طرفان على الأخص مركزاً للبوذية ، وأن الأويغور ظلوا يدينون بالبوذية حتى الفترة التى عاد فيها بوغوقاغان إلى وطنه بعد حرب لويانج والتى سبقت عليها دخول الأويغور فى دين جديد<sup>(٨٥)</sup>.

(٨٢) بدأ انتصار الديانة الديانة الزرادشتية على الديانة البوذية فى أواسط آسيا فى أواخر أيام الساسانيين ، وكان يطلق على هذه الديانة أيضاً للزدية وأحياناً للزركية نسبة إلى امورا مزدا آله الخفى فى هذه الديانة ولمزيد من التفصيل عن هذه الديانة راجع جفرى بارنرد:

المرجع السابق ص ١١٦ - ١٢٣

(٨٣) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص ٤٩

(٨٤) بارتولد: للمرجع نفسه ص ٣٠

(٨٥) راجع حاشية رقم ١٤

وثمة تفاصيل عن البوذيين الأويغور يقدمها لنا روبرك (Rubruk) الذى يقول بأنهم يشكلون طائفة متميزة بذاتها تقريباً بين عبدة الأصنام ، والأويغور فى صلاتهم كانوا يستقبلون الشمال ، ويضمون أيديهم إلى بعضها ويركعون ثم يسجدون واضعين جباههم فى أيديهم ، وكانت معابدهم تزينها صور موتاهم ، كما كانت النواقيس تستعمل خلال العبادة، وفقاً لقول تشان تشون فأن الرهبان البوذيين ببلاد الأويغور كانوا يرتدون زياً أحمر اللون<sup>(٨٦)</sup>.

ويبدو أيضاً أن بعض الأتراك الأويغور ظلوا على البوذية حتى بعد سقوط دولة الأويغور الأولى سنة ١٤٠م ، إذ تشير دراسة إلى أنه كان يوجد فى مدينة قره يلاساغون التى سكنها الأويغور فى القرن العاشر الميلادى أكثر من خمسين معبداً بوذياً<sup>(٨٧)</sup>. كما يستنتج بارتولد أن متلى الطبقة المثقفة من الأويغور الذين عملوا فى خدمة المغول كانت أكثريتهم من فئة البوذيين ، وكان البوذيون الاويغور يطلقون على كتبهم المقدسة ، كما فعل البوذيون المغول "أسم الثوم" ولا ريب فى أن هذا اللفظ اليونانى الذى جاء عن طريق السريان قد ادخله أتباع المانوية إلى بلاد الأويغور<sup>(٨٨)</sup>.

(٨٦) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى: ص ٥٥٥

(٨٧) محمد السيد محمد جاد (د): المرجع السابق ص ٤٢٢

(٨٨) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى: ص ٥٥٥-٥٥٧

وكلمة "توينان" تعنى الاسم الذى يطلق كما معروف إلى اليوم بمنغوليا على الرهبان البوذيين من أصل نبيل ، ويقتل عوفى عن شقيق بن ابراهيم البلخى الذى عاش فى نهاية القرن ٨م وبداية القرن ٩م أنه التقى فى تركستان براهب بوذى يوتلى حلة ارجوانية وأن هؤلاء الرهبان كانوا يدعون توين بلسان الخطأ (أغلب الفظن لسان القراخطاي) ، ويقول المؤرخ الأرمنى كيراكوس الكنكسى ، وبين شعب التتار توجد جماعة التوين وكلهم سحرة وساحرات لهم قوى شيطانية يستطيعون بها أن يجعلوا الخيل والأبل وأصنام اللبد تحدث وكلهم رهبان ، يملقون الشعر واللحي ويملحون عن صلورهم المآخر الصفراء وهم ينحنون لكل شئ ، ويبدو أن لفظ "توين" المغولية - التركية إنما مأخوذة عن الصينية (تاو - جن Tao-jen) بمعنى الرجل صاحب طريق الحق أى الراهب البوذى. المرجع نفسه: حاشية



## الماتوية (٨٩):

ترجع فترة دخول الأويغور في الديانة الماتوية إلى عهد القاجان بوغو، الذي تعود شيرته إلى إدخاله هذه الديانة إلى بلاد الأويغور التركية، وكان قد تعرف على هذا الدين الجديد من خلال ألقائه ببعض الكهنة الماتويين في الصين حينما كان يساند بجيوشه أميراطور الصين عام ٧٦٢م، وقد جلب معه أثناء عودته لبلاده بعض كهنة هذا الدين إلى اتوكن، وقرر اعتناق الديانة الماتوية، وشيد معبداً ماتوياً، بل أنه اتخذ من كهنة هذا الدين مستشارين له<sup>(٩٠)</sup>.

(٨٩) معنى كلمة ماتى في الفارسية "الفريد" أو "الفادر" وهو ماتى بن فاتك مؤسس الديانة الماتوية ، كان أبوه من رجال هملان ، هاجر إلى بابل حيث ولد ماتى هناك ، ادعى النبوة بعد أن أطلع على الأديان الموجودة وسمى نفسه "فارقليط" الذى أخبر عنه المسيح ، وقد ولد ماتى (٢١٦ - ٢٧٤م) من أسرة بارثية ملكية ، وقضى شبابه في بلاد ما بين النهرين التى كانت في ذلك الوقت بوتقة تنصهر فيها كثرة من الديانات الرئيسية ، وكانت أول رؤيه له في سن الثانية عشرة ، وشرع في سن العشرين في إقامة دينه الجديد ، ولما كانت له حرية دعول البلاط الملكي فقد استطاع ان يقنع عدداً من القادة بالدخول في دينه وأن ينال حظوة بعض الملوك الساسانيين مثل شاپور الأول ، وبهرام الأول ، ومات ماتى وهو في الأغلال عندما عارضه كهنة زرادشت المجوس وعندما عشنوا بجماحه تأمروا عليه لأسقاطه .

والديانة الماتوية التى أسسها ماتى تعتبر مزيجاً من الزرادشتية واليهودية والمسيحية ، ثنائية تؤمن بوجود إلهين للخير والشر ، وقد أعلن ماتى أنه هو الذى جاء ليتم عمل زرادشت وبوذا والمسيح ، وينقسم أعضاء الجماعة الماتوية إلى طيقتين ، "السماعين" (وهم الطيقة الدنيا) الذين يجمعون الطعام والضروريات التى يحتاجها "الصفوة" (الطيقة العليا) الذين يتبعون قواعد دينية أعلى ، ولقد زود ماتى الدين الجديد بالطقوس والأداب الدينية ، وحرّم الأوثان ، ولكنه كان يؤمن بالقيمة التربوية للفن ، لهذا قرر أن يجلد الكتب بجلد فاخر ، وأن تزين بالرسوم ، وأن تصاحب الطقوس السرية ، وقد أنتشرت الماتوية في الصين والهند وبلاد العرب وأماكن كثيرة من الإمبراطورية الرومانية .

جفرى بارندر: للرجع السابق ص ١٢٩ ، ١٣٠

(٩٠) محمد السيد محمد حماد (د.): للرجع السابق ص ٢٠٣

وقد زاد نفوذ المانوية في عهد قوتلوق قاغان الذي نزل إلى منطقة طرقان وسيطر على مدنها وتمكن من هزيمة القيرغيز ، وأيضاً في عهد قوط بولمش الذي هزم التبتيين وطردهم من قوجة سنة ٨٠٩م ، وتمثل أزيداد المانوية في القصر الأويغوري في ذلك الوقت في اتخاذ القاعات رجال الدين المانوي مستشارين لهم ، كما تزايد معتقو المانوية بين الأويغور الذين عملوا بدورهم على نشر المانوية في الصين نفسها ذلك البلد الذي وفدت منه هذه الديانة إليهم ، حيث نجدهم يؤسسون المعابد المانوية في الصين حيث كان للأويغور مستعمرات كثيرة داخل هذه البلاد<sup>(٩١)</sup> بل عمل الأويغور على حماية أتباع المذهب المانوي الموجودين بالصين<sup>(٩٢)</sup> أو في سمرقند<sup>(٩٣)</sup> وقد ورد ذكر دخول الأويغور في الديانة المانوية في النقش الصيني الطويل الموجود بنواحي اورخون<sup>(٩٤)</sup>.

Gülçin Candarlı Oğlu: Op. cit., P. 228

(٩١)

(٩٢) كان على أمراطور الصين وهو يضطهد الديانات المنتشرة في بلاده ما عدا البوذية ، أن يحسب الحماية التي يسطها حاقان الأويغور على اللانين بالصين ، وقد ظلت هذه الحماية قائمة وأن لم تكن بدرجة فعالة حتى بعد انهيار دولة الأويغور على يد القرغيز وتوطن الأويغور شرقي التركستان ، ويدلنا هذا الأمر على أن الأويغور كانوا لا يحسمون عن استعمال السلاح للزود عن أبناء دينهم في البلاد الأجنبية وأنهم لم يفقدوا ميزتهم العسكرية. بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ٥٤

(٩٣) روى ابن النديم أن حان التفرغز (الأويغور الذين كانوا يعيشون في شرقي التركستان) لم علم بما يبيت الأمير الساماني للمانويين المقيمين بسمرقند بعث إليه بأن المسلمين في أراضي التفرغز أكثر عدداً من المانويين في أراضي السامانيين ، وبأنه إذا مس المانويين أذى أو اضطهاد فسيمس المسلمين ببلاد التفرغز مثله ، فعدل الأمر الساماني بسبب هذا التهديد عن سياسة التضيق التي كان يزعم أتباعها إزاء المانويين. المرجع نفسه:

ص ٥٣، ٥٤

(٩٤) المرجع نفسه : ص ٤٧

ويشير بارتولد إلى أنه كان لدخول الترك (يقصد الأتراك الأويغور) في ديانة ماني أهمية كبيرة في تاريخهم إذ ليس لدينا ما يثبت مهما يكن توفيق المبشرين أن البوذية أو المسيحية أصبحت ديناً لشعب كامل من الترك لا في القرن الثامن ولا قبل ذلك ولكن المانوية كانت أول دين دخله الترك بوصفهم شعباً بعد الديانة الشامانية<sup>(٩٥)</sup>.

وكانت أول دين ذي أسس أخلاقية يعتنقه الترك ، بينما ترى الشامانية أن قتل الإنسان يفيد يوم القيامة فإن ديانة ماني لاكتفتى بتحريم قتل الإنسان بل تحرم أكل الحيوان<sup>(٩٦)</sup> وقد كان الأتراك يفهمون التضاد بين الديانتين، ومضطور في نقوش اورخون أن الأمة التي كانت تأكل اللحم ستأكل الأرز، والبلد الذي يكثر فيه القتل يسود فيه فيما بعد الأمر بالمعروف<sup>(٩٧)</sup>.

وليس هناك من شك في أن المانوية كان لها تأثير على الأتراك الأويغور، تمثل في التخلص من بقايا الترحال والبدوية المتبقية من عصر الكبوك ترك،

(٩٥) بارتولد : تاريخ الترك في آسيا الوسطى : ص ٤٨ ، يقدم أحد الباحثين وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر بارتولد إذ يشير إلى أنه برغم دخول الأويغور في المانوية ، إلا أن جزءاً كبيراً من الشعب ظل على دينه القديم معتمداً في ذلك على نص لويغوري يتحدث فيه القاضان عن الماديات السيئة للأويغور فيذكر أنهم لا يستمعون إلى رعاياهم ، وأنه على أمل أن يدخل الأويغور في دين الحق.

محمد السيد محمد جاد (د): المرجع السابق: ص ٢٠٤

ويشير في موضع آخر مع أن القاضان والأمراء قد قبلوا المانوية إلا أن الشعب ظل مؤمناً بالبوذية (المرجع نفسه: ص ٤٢٩)

(٩٦) تسمح الديانة المانوية للفرد أن يتناول وجبة واحدة في المساء يومياً ، ولا يسمح بتناول اللحوم والألبان وما يشتق من الحيوان ويعتونها مقدسة ، ويسمح بأكل البقول وقد أدى ذلك إلى اهتمام الأويغور في هذه الفترة بالزراعة والاستقرار في المدن.

محمد السيد محمد جاد (د): المرجع السابق ص ٢٠٤

(٩٧) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ٤٩

والتعرف على سكنى المدن ، وتغيير فكرهم عن الحياة فيها ، والتركيز على زراعة أكبر مساحة من الأراضى الزراعية ، والأهتمام بالتجارة وأقامة الاحتفالات فى المناسبات الخاصة على غرار الاحتفالات الصينية، كما صاروا يسعدون بالأسفار والرحلات ويبتهجون بحمل الآتهم الموسيقية<sup>(٩٨)</sup>.

وعندما طرد الأويغور من منغوليا حملوا الديانة المانوية إلى الإمارات التى أسسوها فى تركستان الصينية وفى قانسو ، وأن كان من المحتمل أن تكون هذه الديانة قد انتشرت فى تركستان قبل أن يفد إليها الأويغور أى فى فترة حكم الغز<sup>(٩٩)</sup>.

ويبدو أن المانوية التى يرد ذكرها فى كل من المصادر الإسلامية<sup>(١٠٠)</sup> والصينية فى القرنين التاسع والعاشر جنباً إلى جنب مع البوذية ببلاد الأويغور قد اختفت تماماً فى القرن الثالث عشر، ولكن بقايا من تعاليمها حفظت لنا فى العقيدتين البوذية والمسيحية ، وفى الغالب أنه بعد القرن ١٠م بقليل حلت البوذية والمسيحية محل المانوية عند الأويغور ، حيث نجد أن كاتباً مثل محمود الكشغرى الذى حرر كتابه فى القرن ١١م لا يشير إلى أن المانوية كانت وقتذاك موجودة عند الأويغور ، وإذا لم يكن الأويغور فى زمان الكشغرى قد أحتفظوا بالديانة المانوية فقد كانوا يحتفظون يقيناً بالبوذية والمسيحية ، بينما كان جيرانهم الغربيون تحت تأثير الإسلام<sup>(١٠١)</sup>.

(٩٨) محمد السيد محمد حماد (٥): للرجع السابق ص ٢٠٤ حاشية رقم (٢)

(٩٩) المرجع نفسه: ص ٢١٧

(١٠٠) لم تستطع المصادر الإسلامية أن تفرق تماماً بين البوذية والمانوية وآية هنا أن كثير من المؤلفين ومن بينهم البيرونى يقولون أن المانوية انتشرت بين الترك انتشاراً واسعاً ، على حين يجزم للسعودى بأن المانوية كانت متشعبة بين التفرغز وحدهم (المراد هنا بالتفرغز الأويغور) وهو الأسم الذى عرف به الأويغور فى المصادر الصينية. بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص ٥١ ، ٥٦

(١٠١) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى: ص ٥٥٥ ، ٥٥٦

بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص ٥٦

## المسيحية:

يذكر بارتولد أن الديانة المسيحية دخلت في آسيا الوسطى ابتداء من القرن الثالث الميلادي ، كما دخلت معها الأبجدية السريانية ، وأن كان فيما يبدو أن المانوية دخلت هذه المنطقة قبل المسيحية (١٠١).

في حين يشير النرشخي إلى وصول المسيحية لبعض المدن التركية منذ القرن الرابع الميلادي فحينما ذهب الأمير إسماعيل الساماني في محرم (٢٨٠هـ - ٨٩٣م) لفتح طراز (طالاس) وجد أن جميع أهلها وأميرها يعتقدون المسيحية على المذهب النسطوري (١٠٢)، ويقال أن المسيحية انتشرت في المنطقة منذ القرن الرابع الهجري (١٠١).

وكانت الفرق المسيحية المختلفة التي انتشرت في آسيا الوسطى تستخدم أنواعاً مختلفة من الأبجدية السريانية، وظل الترك الذين قبلوا المسيحية أو غيرها يستعملون أبجدية هذه أو أبجدية تلك حسب الديانة التي دخلوا فيها، ومع هذا فإن هناك نصوصاً مسيحية كتبت بالأبجدية القومية (الأبجدية الصغدية) (١٠٣).

ووفقاً لألفاظ عوفي (١٠٤) فإن الأويغور والقرلخطاي كان بعضهم يعبد الشمس والبعض الآخر كان نصاري، ويتحدث مؤلفنا هذا نفسه عن حكاية من الحكايات التي يقصها علينا عن الأويغور بوصفهم شعباً مسالماً لم تعرف فيه للشجاعة (١٠٥).

(١٠٢) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ١٢

(١٠٣) النسطورية: نسبة إلى نسطورس بطريرك القسطنطينية في ١٥م ذهب إلى ان الطيحين البشرية

والإلهية في المسيح ظللتا منفصلتين . جفري بارنر: المرجع السابق ص ٤٠٨

(١٠٤) النرشخي: تاريخ بخاري: تحقيق عبد المجيد بلوي: القاهرة ١٩٦٢ : ص ١١٧

(١٠٥) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ١٣

(١٠٦) في عام (٦٢٥هـ - ١٢٢٨م) دون محمد عوفي بالهند مجموعة الأدبية "جوامع الحكايات ولوامع الرويات" وقد زار بخاري وخورزم ، وتحدث في الفصل الأخير عن قبائل آسيا الشرقية والقبائل التركية ، فالمؤلف مثلاً هو أول كاتب فارسي يرد لديه ذكر الأويغور.

بارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو للغزلي. ص ١٠٦ ، ١٠٧

(١٠٧) المرجع نفسه: ص ٥٥٥

وغلبة النصرانية على الأويغور يؤكد لها إلى جانب عوفى (بلانوكارييني - Planocarpini) إلا أنه من المستبعد أن كان النصراني أكثر عدداً من البوذيين في بلاد الأويغور<sup>(١٠٨)</sup>.

ويؤكد بارتولد على أنه لم يكن هناك عداً ديني بين البوذيين والنصارى من الأويغور ، على الرغم من أن النساطرة اتخذوا من الأجراءات ما يحول دون الخلط بينهم وبين البوذيين ، ولهذا فإنهم لم يستعملوا النواقيس ولم يضعوا أيديهم إلى بعضها عند الصلاة ، بل كانوا يطلقونها إلى الأمام بمحاذاة الصدر ، ومن ناحية أخرى نرى أن البوذيين والنصارى كليهما كانوا أعداء الداء للمسلمين ، رغماً من أن النصراني إذا ما أخذنا بقول روبروك قد استعاروا بعض الشعائر الإسلامية مثل إتخاذهم الجمعة يوماً مقدساً وقيامهم بالوضوء قبل دخول الكنيسة<sup>(١٠٩)</sup>.

أما فيما يتصل بنوع التعليم الذي كان يقوم به الرهبان الأويغور في الفترة المغولية فإن معرفتنا به شحيحة للغاية ، فالنساطرة منهم كانوا يعرفون تلامذتهم بأصول المسيحية والأنجيل والشعائر الدينية<sup>(١١٠)</sup>.

### الإسلام :

من الواضح أن دخول الأويغور في الإسلام كان في فترة متأخرة ، كما أنه لم يشمل كافة قبائل الأويغور بل بعضها ، حيث ظل قسماً من الأويغور على الشامانية أو المانوية التي كانت منتشرة بينهم حتى نهاية القرن (١٠هـ/ ١٠م) أو على البوذية والمسيحية واللذين حلّتا محل المانوية بعد هذه الفترة.

(١٠٨) بارتولد : تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي ص ٥٥٥.

(١٠٩) المرجع نفسه: ص ٥٥٧ ، ٥٥٨

(١١٠) المرجع نفسه: ص ٥٥٨ ، ٥٥٩

ويمكن تحديد الفترة التي شهدت دخول بعض عناصر من الأويغور في الإسلام بالفترة التي أعقبت هجرة الأويغور من منغوليا بعد هزيمتهم على يد القرغيز في سنة ٨٤٠م ، إذ نجد بعض قبائل الأويغور تهاجر غرباً حيث لمكن لبعض خاناتهم في إقامة دولة في منطقة ما وراء النهر وذلك في الوقت الذي كانت تمر فيه الدولة السامانية بمرحلة من الضعف والانهيار.

وقد عرفت هذه الدولة كما سبق وأن اشرنا بدولة القراخانيين ومن أبرز حكامها إيليك خان في بخارى ، وصاتوق بفرخان الذي يعد أول من أسلم من خانات الأتراك الأويغور في مدينة كاشغر ، وهو يعتبر أول حاكم لأويغوري مسلم ، وقبره في أرتيش شمال كاشغر ، وقد توفي هذا الخان حسب أقدم الروايات عن حياته في سنة ٣٤٤هـ (٩٥٥-٩٥٦م)<sup>(١١١)</sup>.

وأمتاز القراخانيون بأنهم حكام مسلمون متقنون فلم يشرب منهم أحد الخمر ، ولم يتأثر القراخانيون بالإسلام فحسب بل تأثروا أيضاً بالملاحم الأيرانية ونسبوا أنفسهم لبطل توران الأسطوري (أراسياب) وتسموا بأل أراسياب وهو تعبير غير تركي<sup>(١١٢)</sup>.

وقامت تلك الدولة بمحاربة أعداء الإسلام وخاصة من جاورها من الترك الوثنيين إذ كان للقراخانيين فتوحات في شرقي تركستان من أهمها فتح ختن الذي قام به قنرخان يوسف بن بفرخان والمتوفى سنة ١٠٣٢م كما سبق الإشارة.

ويذكر بارتولد أن الإسلام لم ير حسب آخر معلوماتنا ينشر في تركستان بقوة السلاح إلا في هذه الموقعة، ذلك أن الأتراك المسلمين فتحوا مدينة كانت البوذية قد تطورت بها وتكاملت، كما كان بها كنيسة للتصاري وبعض مقابر للمسلمين، مما يدل على أن المسلمين كانوا هناك قبل للفتح مع وجود البوذية<sup>(١١٣)</sup>.

(١١١) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى : ص ٧٦

(١١٢) المرجع نفسه: ص ٨٤ ، ٨٥

(١١٣) المرجع نفسه: ص ٨٧

ومما هو جدير بالذكر أنه كان ببلاد الأويغور في ذلك الوقت بعض الأويغور وأمراتهم لم يدخلوا في الإسلام بعد ، ولعل حادثة إرسال خاتين تركيين لسفارة إلى السلطان محمود الغزنوي يطلبان فيها الأصبهار إلى الأسرة الغزنوية وإجابة محمود الغزنوي أن المسلمين لا يزوجون بناتهم للمشركين فإذا أسلم الختان قبلنا رغبتهما ، تؤكد هذا الأمر ، وقد أطلق القراخانيون المسلمون كلمة (تات) على من ببلادهم من الإيرانيين المسلمين ومن الأويغور المشركين<sup>(١١١)</sup>.

وفي العصر السلجوقي أصبح القراخانيون تابعين للسلاجقة ، ثم خضعوا للقراخانيين<sup>(١١٥)</sup> في كاشغر وسمرقند.

ويختلف القارخطاي عن المغول ، فقد وفد الأولون على آسيا الوسطى بعد أن أشربوا حضارة الصين ، ولذلك لم يستطيعوا أن يدخلوا في الإسلام ، ومع ذلك فإن تبعية المسلمين في عهد القارخطاي لحكام غير مسلمين ، أدت إلى انتشار الدين الإسلامي في دائرة أوسع ومع هذا فقد كان انتشاره في عهد القارخطاي أضيق نطاقاً منه في عهد المغول فيما بعد ، وخاصة نحو الشرق فقد كان بطيئاً نسبياً لأن الأويغور كانوا يحولون دون ذلك<sup>(١١٦)</sup>.

وفي أواخر عهد القارخطاي وهم غير مسلمين كان لهم وزراء مسلمون مثل "محمود باي" الذي كان وزير آخر كورخان<sup>(١١٧)</sup> بدولة

(١١٤) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى : ص ٨٧

(١١٥) القراخطاي: نسبة إلى عتاي وهي قبائل الكيتان الذين امتد نفوذهم فشمّل بلاد الصين الشمالية وعرفت دولة القراخطاي في المصادر الصينية بأسم أسرة "ليائو الغريبة" عن هذه

الدولة أنظر : بارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي: ص ٨١ ، ١١٠

(١١٦) بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى : ص ١٣١ ، ١٣٢

(١١٧) كان حكام القارخطاي المقيمون بجوار بالاساغون يسمون عند المسلمين وعند المغول بأسم كورخان ، ولم يصادف هذا الأسم قبل القارخطاي ولا بعدهم ومازال أصله ومنشأ لغزاً لم

يحل. المرجع نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤



القراخطاى، وهو فى الغالب تاجر مسلم<sup>(١١٨)</sup> والشئ الملقط للنظر هو العثور على آثار مسيحية باللغات السريانية والتركية فى ولاية "يدى-صو" ترجع إلى أوائل القرن ١٣م أى إلى عهد كان القاراخطاى مازالوا فيه يحكمون ويرى (كاكوفتسوف - Kokovkov) عضو الأكاديمية الروسية الذى قام بمضاهاة الآثار المسيحية بولاية يدى-صو بالآثار المسيحية فى ولاية طورفان - أن المسيحيين فى طورفان كانوا أعلى مدنية وثقافة من المسيحيين فى "يدى-صو" وأن التأثير كان يتجه من الشرق إلى الغرب ، أى من طورفان إلى يدى صو وليس العكس ، وقد أستطاع الأويغور البوذيون كما أستطاع المسيحيون منهم - أن ينشروا نفوذهم نحو الغرب ، ومع أنه لا توجد إشارة إلى نفوذ الأويغور فى عهد القاراخطاى فإن السائح روبرك قد رأى البوذيين من الأويغور فى مدينة "قاياليق" شمال نهر إيلة ، وذلك فى سنة ١٢٥٣م أى أوائل عهد المغول<sup>(١١٩)</sup>.

---

(١١٨) بارتولد : تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ص١٢٧.

(١١٩) للمرجع نفسه ص١٢٨



## الفصل الثاني

### فن التصوير عند الأويغور



## فن التصوير عند الأويغور:

يتضح من الحفريات المختلفة التى جرت فى بعض المدن والمواقع الأويغورية القديمة ، أن فن التصوير قد وصل عند الأويغور إلى درجة كبيرة من التقدم والأزدهار.

فقد كشفت الحفائر التى قاما بها (لو كوك وجرينفيلد - Lecoq Grünwedel) فى مدينة "توجو" وهى عبارة عن (قاراخوجا) الحالية بالقرب من طرفان حيث توجد خرائب (إيدى قوت) أى مدينة حاكم الأويغور والتى كانت تمثل عاصمة الجزء الجنوبي من بلاد الأويغور ، وأيضاً فى منطقة دير (طويق - Toyuk) وفى خرائب بركلك القريبة من (مورطوق - Murtuk) وفى منطقة وادى (Sangim) عن بقايا رسوم جدارية وكتب وأوراق مصورة ترجع إما إلى فترة القرن الثامن الميلادى أو إلى القرن التاسع الميلادى<sup>(١)</sup>.

كما كشفت حفريات أخرى فى بعض المدن الأويغورية القديمة قامت بها بعثة علمية فرنسية تحت إشراف (بول بليو - Paul Pelliot) عن مجموعة أخرى من المعابد والرسوم<sup>(٢)</sup>. وقام أيضاً السيد (أريل ستين - Aurel Stein) بعمل حفائر فى المعابد المنحوتة فى الصخر وكشف عن الرسوم التى كانت تغطى جدرانها وبواطن أسقفها ، فضلاً عن الحفائر التى قامت بها مؤخراً بعثة يابانية فى منطقة المدافن المعروفة باسم (استانا - Astana) بالقرب من طرفان<sup>(٣)</sup>.

(١) نقلت معظم هذه المكشفات إلى المتحف الأنثروغرافى (الأجناس البشرية) بباريس ، وكثير منها أصابه التلف خلال الحرب العالمية الأخيرة.

Rowland (B.), The Art of Central Asia. New-York. 1974. P.182

(٢) توجد معظم هذه الآثار الآن فى متحفى حومية واللوفر بباريس.

Arseven (C.), Türk Sanati, Istanbul. 1970. PP. 17,18

(٣) تعرض هذه المكشفات الآن بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودىلى.

Rowland (B.) op.cit, p. 182

وتكاد ترجع معظم الرسوم الجدارية والتصاویر التي عثر عليها من خلال هذه الحفائر إلى فترة عهد الدولة الأويغورية الأولى (٧٤٥-٨٤٠م) والتي تعتبر بحق الفترة الذهبية لحضارة وفن منطقة التركستان ، وقد شهدت هذه الفترة كما سبق الإشارة انتشاراً واضحاً للديانة البوذية ثم المانوية التي سادت بين الأتراك الأويغور بعد عام ٧٦٢م. مما كان له أكبر الأثر في ازدهار فن التصوير الأويغوري الذي حمل في ثناياه طابع الاستثمارية للفن المانوي الذي كان قد أنتهى تقريباً في إيران.

وهناك مجموعة أخرى من الرسوم والصور ترجع إلى فترة نهاية القرن ٩م والقرن ١٠م أو بمعنى آخر ترجع إلى فترة انسحاب الأويغور إلى أقاليم تارم في طرفان وبش باليق ومدن أويغورية أخرى مثل: قوجا وكشغر وهامى، وتوجو التي بدأت تظهر في عام ٩٤٧م كعاصمة. ومعظم هذه الرسوم والصور بوذية حيث أخذت البوذية في الانتشار في دولة الأويغور، بشرقي التركستان بعد عام ٨٧٠م ، حتى فاقت المانوية في انتشارها ، كما حدث في نفس الوقت أن وجدت المسيحية النسطورية ، بل ظهر الإسلام وقتها أيضاً ، ولكن بدرجات قليلة في البداية (٤) .

ويلاحظ على الرسوم الجدارية والصور التي عثر عليها في مختلف أطلال المدن والمواقع الأويغورية القديمة غلبة الموضوعات الدينية وخاصة تلك المتعلقة بالديانتين المانوية والبوذية ، كما يلاحظ أيضاً تأثير أسلوبها الفني بمؤثرات صينية وساسانية أو هندية ومسيحية أحياناً.

ولذا يجب علينا قبل أن نعرض بالدراسة لفن التصوير الأويغوري وخصائصه الفنية أن نشير إلى أهم هذه المؤثرات وكيفية انتقالها إلى منطقة آسيا الوسطى وأثرها على فن التصوير عند الأويغور.

(٤) أوقطاي اصلان آبا: فنون الترك وعمايرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى. استانبول ١٩٨٧ ص ٧

### التأثيرات الصينية:

أن وجود مثل هذه التأثيرات في فن التصوير الأويغوري ليس بالأمر المستغرب، فقد كان الأويغور في حالة اتصال دائم مع الصين، وقد تركت الحضارة الصينية على وجه الخصوص تأثيراً واضحاً على الترك قبل عهد الأويغور أثناء فترة حكم (الكونك ترك) وطوال فترة حكم دولة الأويغور الأولى، فنحن نعلم أن خولقيين الترك كانوا يستقدمون الفنانين من الصين أحياناً من أجل عمل نقوش ورسوم جدران مقابرهم، ولقد سجلت نقوش اورخون ذلك حيث تذكر على لسان القاقان... لقد نقش الحجر الخالد، وجلبت نقاشاً من حاشية حاكم الصين، وكلفته بنقشه، فلم يحث بوعده وأرسل لي نقاشاً من معبته، وشيدت قبراً رائعاً، وجعلته مليئاً بالتصاوير في الداخل والخارج<sup>(٥)</sup>.

وفي عهد دولة الأويغور الأولى تطورت العلاقات الصينية الأويغورية تطوراً كبيراً وتعرف الأويغور على بلاد الصين وفنونها عن قرب، الأمر الذي دفع بعض قاضائهم إلى التفكير في إنشاء مدن جديدة على غرار المدن الصينية مثل مدينة "بش باليق" والتي جلبوا لها الصناع من الصغد والصين<sup>(٦)</sup>. كذلك لا يمكننا إغفال انتقال مثل هذه التأثيرات عن طريق الهدايا والتحف والمشغولات الفنية الصينية المزدانة معظمها بالرسوم والصور، والتي كانت ترسل من قبل أباطرة الصين (من عهد أسرة تانغ ٦١٨ - ٩٠٧م) فضلاً عن انتشار الأقمشة الصينية في بلاد الأويغور عن طريق التبادل التجاري أو كهدايا.

وتتضح التأثيرات الصينية في بعض تفاصيل الرسوم الجدارية والصور الأويغورية من ذلك مثلاً ظهور الملامح الصينية في بعض سحن الأنمييين، رسم الثياب وأغطية الرؤوس خاصة تلك المعروفة بالشمسيات، والتي كانت

(٥) محمد السيد محمد حاد(د): المرجع السابق ص ٣٤٦، ٣٤٧

(٦) راجع حاشية رقم ١٢ من الفصل الأول

تظهر على الرعوس كرمز لحكم القباغانات الأتراك ، رسم الجبال والأشجار والنباتات والزهور بروح صينية قريبة من الواقع ، رسم الهالات الكبيرة التي تشبه قوس قزح والتي أستعاروها من رسوم بوذا الصينية ، فضلاً عن رسم بعض الحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين.

### التأثيرات الساسانية:

تسربت كثير من أساليب التصوير الساسانية إلى مناطق مختلفة من وسط آسيا، ومن المعروف أن فن التصوير قد ازدهر في الدولة الساسانية (٢٢٦ - ٦٤١م) ولاسيما في عصر ماني ، ولقد كان ماني مصوراً ماهراً أستخدم التصوير في نشر مذهبه الجديد ، وعلى الرغم من أن إيران قد قضت على المذهب المانوي ، فقد وجد هذا المذهب أشياء له في قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا<sup>(٧)</sup>.

وقد عثر في مناطق مختلفة من منطقة وسط آسيا على مجموعة من الرسوم الجدارية التي يظهر فيها بوضوح التأثير الساماني ، ومن أمثلتها رسم جداري يمثل شخص على ظهر فيل تهاجمه النمور<sup>(٨)</sup> وتتضح التأثيرات الساسانية في ملابس الشخص وزخارف سرج الفيل بهيئة حبات اللؤلؤ ، وأستخدام اللون الأحمر في الخلفية ، ورسم آخر يمثل رستم يقتل التنين<sup>(٩)</sup> وهو مقعم بالتأثيرات الساسانية من حيث الموضوع والأسلوب الفني.

(٧) حسن الباشا (د): التصوير الإسلامي في العصور الوسطى. طبعة أول القاهرة ١٩٥٩ ص ٦٥

(٨) عثر على هذا الرسم الجداري في منطقة اوزبكستان ويرجع تاريخه إلى القرنين (٦-٥م)

محفوظ في متحف الأرميتاج بليتنجراد. Rowland. (B.), op. cit., P.70

(٩) عثر على هذا الرسم الجداري في منطقة طاجكستان ويرجع تاريخه إلى القرن ٧م، محفوظ

في متحف الأرميتاج بليتنجراد. Rowland. (B.), op. cit., P.57



ويمكن تتبع التأثيرات الساسانية في العديد من الرسوم التي عثر عليها بمنطقة باميان<sup>(١٠)</sup> ، والتي كان لها أثرها أيضاً على أسلوب التصوير بمنطقة وسط آسيا ومعظمها يعود تاريخه إلى القرنين ٦-٧م.

ومن أبرز التأثيرات الساسانية التي وضحت في فن التصوير بوسط آسيا من حيث الأسلوب الفني ، طريقة ترتيب الأشخاص في صفوف، رسم الأشخاص من الجانب بهيئة تشبه صور المسكوكات الفضية الساسانية ، ومن حيث الموضوع والعناصر : استخدام الأقاريز والأطارات المكونة من حبات اللؤلؤ، رسوم الجامات التي تضم بداخلها رسوم طيور تمسك في مناقيرها بما يشبه القلادة ، وتطاير من أعناقها الأشرطة، رسوم الوشاح الذي يخرج طرفاه من تحت الأبطين، رسوم الألهة والأشكال المجنحة، رسوم الأكرع النباتية التي تخرج منها الزهور ، رسوم الكائنات الخرافية مثل "السنمور أو السيمرف" رسوم الملابس المزدانة بأشكال بيضاوية أو دائرية بداخلها رسوم طيور أو حيوانات واقعية أو كائنات خرافية.

وعلى الرغم من وضوح بعض التأثيرات الصينية أو الساسانية أو غيرها من هندية ومسيحية في الرسوم والصور الأويغورية إلا أن الأويغور قد أوجدوا في نفس الوقت أسلوباً جديداً في التصوير يمتاز بالأصالة والواقعية سوف نتبينه من خلال دراستنا لأعمالهم التصويرية ، ويمكن تقسيم ودراسة النماذج التي وصلتنا من الرسوم والصور الأويغورية على النحو التالي:

(١٠) تعتبر باميان من أعظم المناطق الأثرية في أفغانستان ، وتقع بين سلسلة جبال هند كوش وجبل كوه بابا على بعد ٢٠٥ كم غربي مدينة كابل ، ويرتفع وادي باميان حوالي ٣٠٠٠ م عن سطح البحر وهو يمثل الفرع الجنوبي لطريق الحرير ، وهذا الوادي فرض شهرته على التاريخ منذ أن أكتشفه البوذيون موطناً لهم ومكاناً لديانتهم حيث حفروا لأنفسهم صوامع في بطون الجبال ووسط الصخور الصلبة حليت بالرسوم والنقوش الجميلة فضلاً على تماثيل بوذا ، وهناك علاقة وثيقة بين باميان ومنطقة آسيا الوسطى لمزيد من التفصيل راجع أبو العنين فهمي محمد. أفغانستان بين الأسس واليوم القاهرة ١٩٦٩ ص ٣٠٩ ، ٣١٠.

## أولاً: الرسوم الجدارية:

### رسوم الفرسان:

ومن أمثلتها رسم جدارى لفارس يعدو على صهوة جواده<sup>(١١)</sup> (القرن ٨م) لوحة رقم (١)، ورغم تعرض القسم العلوى من الرسم (الذى يضم رسم الفارس) للتلف إلا أن الجزء المتبقى يظهر ملايس هذا الفارس والتي تتمثل فى رداء طويل يصل إلى القدمين ، وحزام من الجلد يتكون من قطع مستديرة متصلة، ويكشف الأسلوب المتبع فى الرسم عن قدرة الفنان على التمثيل الواقعى للحيوان، وعن التعبير عن الحركة ، والرسم فى مجمله متأثر بالأساليب الساسانية.

### رسوم للمناظر الطبيعية:

من أبرز هذه الرسوم رسم منفذ بأسلوب التامبرا كان يزين قاعدة برج بوذى هرمى فى بازكلك يتكون فى أعلاه من مجموعة من الجبال ذات قمم مخروطية الشكل ، يتخللها رسوم شجيرات ومجارى مائية تتساب فى بحيرة كبيرة تتوسط الصورة يخرج منها نين<sup>(١٢)</sup> وقد فتح فيه فبرزت أسنانه والسنة

(١١) كانت برارى الترك موطن الخيل ، ولذا فقد ربطوا حياتهم بحياتها ، فهم لا يتركون ظهور الخيل ولو حصلت عمر التركى وحسبت أيامه لوحدت جلوسه على ظهر دابته أكثر من جلوسه على الأرض كما يقول الجاحظ (رسائل الجاحظ) ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصر ١٩٦٥ ص ٤٨ عن سعد زغلول عبد الحميد (د.) الإسلام والترك فى العصر الإسلامى الوسيط. عالم الفكر. الكويت ١٩٨٤ ص ١٩٣.

(١٢) عن التين ودوره فى أساطير وعبادات الشعوب والحضارات المختلفة وأشكاله وما يرمز إليه. راجع حسين مصطفى رمضان (د.) "سيمرغ" العنقاء فى الفن الإسلامى بمجلة كلية الآثار عدد ١٩٩٥ ص ٢٧٨-٢٧٩ و

Laila (A.I), Dragons on a cairene Mosque. PP.11,16.

وسعاد محمد حسن (د.): دراسة أثرية فنية لشعثان من الورونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى. مجلة التاريخ والمستقبل. جامعة للنيا كلية الآداب ٢م العدد الأول ١٩٩٢ ص ١٧٣-١٧٨.

الذهب التي تخرج منه (القرن ٩م) (لوحة رقم ٢) ويتضح في هذا الرسم التأثير بالفن الصيني من حيث الموضوع وأن كان الأسلوب الفني الذي أتبع في توزيع عناصر الصورة والخطوط المستخدمة يدل على خصائص فنية جديدة تعكس قدرة ومهارة الفنانين الأويغور على ابتكار أسلوب وطابع فني خاص بهم.

### الرسوم الدينية:

غلب على الرسوم الجدارية الأويغورية تمثيل الموضوعات الدينية، وتدور معظم موضوعات هذه الرسوم حول حياة بوذا وأتباعه ، أو تمثيل مجموعات من الرهبان البوذيين أو الماتويين أو القسس النمساورة في أوضاع تعبدية مختلفة ومن أمثلة هذه الرسوم: رسم جداري يمثل رحيل سدهاتا أو (سدهارتا) (١٣) من قصر أبيه (١٤) ، (قوجو - طرفان القرن ٩م) (١٥). (لوحة رقم ٣).

(١٣) عرف بوذا بأسماء وألقاب مختلفة على مر التاريخ ، فقد عرف هذا الرجل باسم جوتاما إذ كان هذا هو أسم عائلته ، أما أسمه الشخصي فهو سدهاتا وفي اللغة السنسكريتية سدهارتا ، وهناك أسماء وألقاب أخرى تطلق عليه في الكتب المقدسة البوذية وأن ظل أفضل أسم هو الأسم الذي عرف به عموماً في الغرب وهو (بوذا - buddha)

جفرى بارنتر: للرجع السابق ص ٢١٥، ٢١٦

(١٤) تشير القصة إلى أن سدهارتا أراد أن يهجر جميع مظاهر الزوف والتعظيم بقصر أبيه وقرر الحرب ، وأنتظر قبل تنفيذ رغبته حتى أتصف الليل فقام وودع زوجته وأبنة ، ثم ذهب إلى فناء القصر وأيقظ خادمه الأمين تشانا ، وطلب إليه أن يسرع جواده ويلحبه ، وركب الأمير جواده وخرج وفي صحبته تشانا حتى وصل إلى شاطئ نهر أنوما وهناك قطع شعره بحد سيفه ، وخلع جميع ما كان يتحلى به من أنواع الجواهر وأعطاه خادمه وطلب إليه أن يلحبه إلى قصر أبيه ويخبرهم بما حدث.

راجع حامد عبد القادر: للرجع السابق ص ٤١-٤٥.

(١٥) كان هذا الرسم يزين الوريدة المركزية بقطب قبه أحد المآبذ البوذية بطرفان. وهو

Rowland. (B), op. cit., P. 188

محفوظ بمتحف الدولة بولن

ويظهر سدهاتها في هذا الرسم على ظهر جواد أبيض مطهيم يمتاز شعر عنقه بالطول، وقد أمسك لجامه بيده اليمنى ، في حين رفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً مشيراً بتلاقي أصبع السبابة بالأبهام إلى علامة التعلم ، ويتقدم الجواد خادمه المعروف باسم " تشانا " والذي لم يتبق من رسمه سوى جزء صغير من الرأس عبارة عن الجبهة وشعر الرأس الذي يتطاير إلى أعلى.

وتعكس ملامح وقسمات وجه سدهاتها المتمثلة في الوجه المستدير والذقن الصغير والعيون المنحرفة والشعر المموج المنسدل على الكتف<sup>(١٦)</sup> خليطاً من الملامح الصينية والتركية ، ويرتدى سدهاتها ملابس يظلب عليها الطابع الهندي تتمثل في وشاح يضعه على كتفه يكشف عن جزء من الصدر والبطن ، ورداء قصير أسفله سروال أخضر اللون ، وكذلك الحلى التي يتحلى بها وتتمثل في القرط الذي يضعه في أذنيه والأساور في معصم يديه ، وتحيط برأسه هالة كبيرة خضراء اللون ، في حين يزدان غطاء سرج الجواد بزخرفة تشبه قشور السمك ويتضح في هذا الرسم قدرة الفنان على رسم الجواد والتعبير عن أعضائه بمهارة شديدة كما أننا نلاحظ أن فمه مغلق ولا يسهل ، ويتوافق ذلك مع رواية خروج سدهاتها التي تشير إلى أن الملائكة قد قامت بإغلاق فم الجواد حتى لا يسهل. كما يتضح أيضاً قدرته على تمثيل سدهاتها بشكل واقعي من حيث التعبير عن النسب التشريحية واستخدام الظلال وخاصة في رسم الملابس وأعضاء الجسم.

(١٦) على الرغم مما يذكر حول إجبار الصينيين للترك على تصفيف شعرهم على طريقتهم إلا أن أحمد جعفرلوغلي يستبعد ذلك ، بل يضيف بأن أقوام المانجو هي التي علمت الصين تصفيف شعورهم بعد أن تعلمت ذلك من أقوام الكوك ترك في وسط آسيا ، وقد جاء على لسان السائح الصيني هيوان تساتج الذي زار الزكشتان الغربية أن الحياكم التركي الخلى كان شعره طويلًا مجعرجًا يتمازج فيها أما بقية الرجال فكانوا يصفرون شعرهم وهي ميزة تميزهم وأن أقوام هواي هو التي تتيج قبائل الأويغور كانوا يطيلون شعورهم ويصفرونها.

Ahmet Cafer Oğlu: Çin Kaynaklarının Saçören Türkleri  
(Ankara-1921) PP. 91-92.

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق: ص ١٥٧ ، حاشية رقم (٧).

وتظهر خلفية هذا الرسم باللون البرتقالي المائل إلى الأصفرار وقد تخللتها أشربة مشعة تظهر خلف سدهاتا وكأنها تشير إلى بزوغ الشمس أو ضوء القمر، والتفسير الأخير أقرب إلى الصحة إذ أن رواية خروج سدهاتا تشير إلى أن ذلك كان في شهر يوليه والقمر بدر.

ورغم وضوح بعض التأثيرات الصينية والهندية في هذا الرسم إلى جانب بعض المؤثرات الغربية النابعة من التقاليد المتأخرقة ، مما يدل على أن منطقة آسيا الوسطى كانت مجالاً خصباً لتبادل القواعد والأصول الفنية ، إلا أننا نلاحظ وجود بعض السمات والخصائص الفنية الجديدة في التكوين وفي التعبير الفني تكشف عن أسلوب التصوير التركي الأويغوري في ذلك الوقت ، والذي تميز باستخدام الخطوط الواضحة والقوية والمتصلة.

رسم جداري يمثل بوذا الجالس<sup>(١٧)</sup> : (مورطوق - طرفان) (القرن ٨م):  
لوحة رقم (٤)

مثل بوذا في هذا الرسم من الامام وهو يشير بأصبع يده اليمنى إلى علامة التعلم وقد أرتدى ملابس الرهبان البوذيين ، وتحيط برأسه هالة كبيرة مستديرة ملونة بالأوان الطيف (قوس قزح) ويتضح في قسمات وجه الملامح الهندية في حين أن طريقة تصفيف شعره تبدو صينية.

ويلقت النظر في هذا الرسم محاولة الفنان استخدام الظلال للتعبير عن قسمات الوجه ورسم طيات الثياب بأسلوب واقعي ويغلب على هذه الثياب اللون الأحمر ، حيث كان رهبان البوذية ببلاد الأويغور يرتدون زياً أحمر اللون.

(١٧) هذا الرسم جزء من تصوير جداري وجد بأحد المعابد البوذية بمورطوق (طرفان) وهو

Rowland. (B), op. cit., P. 187.

محفوظ بمتحف الدولة ببرلين.

رسم جدارى يمثل بوذا الراكع <sup>(١٨)</sup>: (بازكلك - طرفان) القرن ٩م (لوحة رقم ٥):

وتمثل الصورة التى نحن بصددھا بوذا وهو راکع على وسادة مستديرة، وقد ضم يديه امام صدره وأنحنى برأسه إلى الخلف قليلاً ، وقد أرتدى عباءة حمراء اللون واسعة الأكمام تزدان حواشيها باللون الأخضر أسفلها قميص أصفر اللون وسروال أخضر اللون أيضاً وتحيط برأسه هالة مستديرة ملونة باللون الأحمر والأخضر والأصفر على التوالى.

ويحف بالصورة من جهة اليسار إطار من الزخرفة النباتية تتمثل فى فرع نباتى متموج تخرج منه زهور حمراء اللون ، فى حين يظهر فى الجهة اليمنى ما يشبه العقارة تزخرفها أوراق نباتية متكررة لوزية الشكل.

وتعكس هذه الصورة الجدارية لبوذا بوضوح التأثير الصينى الذى يظهر فى قسمت الوجه وطريقة تصفيف الشعر والملابس وزخارف الوسادة والستارة والأطوار.

ومما هو جدير بالذكر الأسلوب الذى أتبعه الفنان فى رسم طيات الملابس فهو قريب من الواقع ويتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد.

### رسوم الرهبان المتعبدين وماتحى الهبات:

وتمتاز هذه الرسوم بكثرتها فى التصوير الأويغورى ، وغالباً ما كنا نرى هؤلاء الرهبان وقد أنتظموا فى صفوف باحجام متناسبة وذلك باللون الأزرق السماوى والأحمر القرمزى أو الأصفر ومن أمثلتها:

(١٨) كان هذا الرسم الجدارى يزين جدران إحدى المقابر بمنطقة بازكلك (طرفان) وهو الآن محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيو دىلى.

رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين يتعبدون يعود تاريخه إلى فترة القرن (٨ - ٩ م)<sup>(١٩)</sup> ، وربما يمثل هذا الرسم جزءاً من موضوع متكامل أذ من المفترض أن يكون بوذا المعلم جالساً فى مقابل هذه المجموعة من المتعبدين. (الوحة رقم ٦).

ويظهر فى هذا الرسم مجموعة من الرهبان البوذيين فى صفيين يعلو كل منهما الآخر وقد ارتدى كل منهم رداء ذا لون أصفر كنارى<sup>(٢٠)</sup> مفتوح الصدر وقد ضم كل منهم يديه أمام صدره وتبدو رؤوسهم جميعاً حلقية، وتمسك المجموعة التى تقف فى الصف العلوى فى أيديها بأفرع نباتية (أغصان) ، فى حين رسمت الخلفية باللون البنى.

ورغم تشابه قسمات وجوه الرهبان فى هذا الرسم إلا أن تنوع لفئات الرعوس قد اكسبه نوعاً من الحيوية ، ونلاحظ اعتماد الفنان فى هذا الرسم على الأسلوب الخطى وأن حاول التعبير عن طيات الثياب بشكل واقعى. ويتضح فى هذا الرسم التأثير بالأساليب الصينية وخاصة الأسلوب الفنى الذى عرف فى عهد أسرة (تشانغ ٦١٨ - ٩٠٧ م) إلى جانب التأثير بالأساليب الفنية التصويرية الساسانية مثل ترتيب الأشخاص فى صفوف ، وأسلوب رسم طيات ملابس الرهبان وزخرفتها المتمثلة فى رسوم الزهور والجامات المتكررة، والتى من المحتمل أن تكون تقليداً صينياً للمتسوجات الساسانية.

(١٩) كان هذا الرسم يزين جدار عراب أحد المعابد البوذية المنحوتة فى الصخر (الكهوف) بمنطقة تقع إلى الشمال من صور جوق (قراشهر) وهو الآن محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا، مدينة نيودلهى Rowland. (B), op. cit. P 186.

(٢٠) أطلق على هذه الجماعة من الرهبان البوذيين الذين هم من أصل نيبال جماعة التيرين، ويقول المؤرخ الأرمنى كيراكوس الكنسكى عنهم " أن كلهم رهبان يحلقون الشعر والحي ويحملون على صدورهم للآذر الصفراء وهم ينحنون لكل شئ خاصة شكونية ومديرو (أى سكمنى الودا وميوى). بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص ٥٥٦ حاشية ٦٢ .

ومن هذه الرسوم وصلنا أيضاً رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين<sup>(٢١)</sup> (ربما يكونون من الرهبان المانوية) (القرن ٨ - ٩م) (لوحة رقم ٧)، ويضم هذا الرسم أربعة أشخاص يقفون فى صف واحد فى وضعية ثلاثية الأرياح وقد ضموا أيديهم أمام صدورهم.

وترتدى هذه المجموعة من الرهبان زيّاً متشابهاً يتكون من غطاء رأس له حاشية من الأمام ويتدلى منه ما يشبه كم الثوب خلف الرأس حتى الكتف (يذكرنا هذا النوع من أغطية الرعوس إلى حد كبير بأغطية رعوس طائفة الأكتشارية فى التصوير العثمانى) ورداء قصير الأكمام مفتوح الصدر أسفله قميص ضيق الأكمام.

وتظهر فى خلفية الرسم بقايا زخارف نباتية تتمثل فى رسوم المراوح النخيلية والوريدات، وعلى الرغم من وضوح التأثير الساسانى فى هذا الرسم والمتمثل فى طريقة ترتيب الأشخاص فى صف واحد ، وفى أسلوب رسم طبقات الثياب إلا أنه يمكن ملاحظة وضوح الطابع التركى فى قسّمات وجوه الرهبان والمتمثلة فى الوجه المستدير والعيون اللوزية والأنف المستقيم والفم الصغير.

وهناك رسم جدارى آخر يمثل مجموعة من السيدات يقفن فى صف واحد وقد تشابكت أيديهن أمام صدورهن (صور جوق - القرن ٨ - ٩م)<sup>(٢٢)</sup> (لوحة رقم ٨).

ونلاحظ فى هذا الرسم من خلال اختلاف أغطية الرعوس والزى والزينة أن هذه المجموعة من السيدات اما تضم مجموعة من الأميرات وبصحبة كل منهن وصيفتها ، ويتكون زى الأميرات من قفطان أسفله رداء مفتوح الصدر

Aslanapa (o), Türk Sanatı. (İstanbul - 1984) P. 16

(٢١)

Ibid. P. 18.

(٢٢)



وغطاء رأس يشبه التاج الثلاثي ويتحليان بقرط أو أن هذه المجموعة تضم أميرات صينيات وبصحبتهن أميرات تركيات وربما يكون هذا الاقتراض أقرب إلى الصحة خاصة وأن ملامح وأزياء وطريقة تصفيف هؤلاء الأميرات ذات طابع تركي إذ ترتدى كل منهن ققطان يعلق على الرقبة بنصف ياقة (رداء تركي) وتنمطق بحزام أسفل البطن وتضع على رأسها غطاء رأس نصف مستدير أشبه بالقلنسوة فضلاً عن قصة ترخي بين الصدغ والأذن.

ويتضح في هذا الرسم للتأثر بالأساليب الصينية والساسانية إلى جانب ظهور الأساليب التركية الأويغورية في الملامح والزي وطريقة تصفيف الشعر. ومن الرسوم المسيحية النسطورية التي وصلتنا من هذه الفترة رسم جداري من أحد الأديرة النسطورية (قوجو) القرن ٩م<sup>(٢٣)</sup> (لوحة رقم ٩) .

ويشاهد في هذا الرسم أحد القساوسة وفقاً إلى اليسار وقد ارتدى قميصاً يرتقي اللون مفتوح من الأمام أسفله ثوب طويل معقود الوسط ذي لون بني فاتح ومحدد باللون الأخضر ، وقد أمسك في يده اليمنى بكأس القريان ، وفي اليد اليسرى بمنديل يتدلى إلى أسفل<sup>(٢٤)</sup> في حين يقف أمامه إلى اليمين مجموعة من الرهبان تتكون من ثلاثة أشخاص يقفون صفاً واحداً في وضع ثلاثية الأرباع ويرتدى كل منهم ثياب القداش المتمثلة في حله بنية اللون فوقها قميص طويل ذي أكمام طويلة أخضر اللون له ياقة كبيرة حمراء اللون.

(٢٣) كان هذا الرسم يزين المدخل الغربي لأحد الأديرة النسطورية بمدينة قوجو وهو الآن محفوظ بمتحف الدولة ببرلين. Rolwand. (B.), OP.cit., P 196

(٢٤) وردت في كتاب الكشغري كلمة (الأتو) وهي كلمة يفسرها الكشغري بقوله قطعة حرير يمسك بها الرجل في حجره لينظف بها أنفه، ومن المعروف أن منديل الأنف لم يكن يستعمل في العصور القديمة والمتوسطة لاعتد اليونان القدماء ولاعتد المسلمين ولكنه كان يستعمل منذ أتمت الأزمنة في الصين واليابان ، ولم يستعمل الأوروبيون إلا في القرن ١٥م بعد أن عرفت حضارة الشرق الأقصى ، كما كان المنديل يستعمل قديماً في ميفوليا ولاهد أن يكون الترك قد استعملوا المنديل في القرن الحادي عشر ، ثم بقي لهم فيما بقي من آثار حضارة الشرق الأقصى بعد أن تقلص نفوذها.

بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى: ص ١٣٩

وتظهر هذه المجموعة من الرهبان وقد أمسك كل منهم بكتفا يديه التي تخفتى داخل الملابس بغصن شجرة.

ويعكس الأسلوب المتبع في رسم القسيس والذي مثل بحجم كبير نسبياً مقارنة برسوم الرهبان التأثير الماساني وخاصة في طريقة تصفيف الشعر وفي شكل الثياب والتعبير عن طياتها ، في حين تبدو رسوم الرهبان المنقذة بالأسلوب الخطى أقرب إلى الأسلوب الصيني.

ومن الرسوم الجدارية التي عثر عليها في بركلك (طرفان - القرن ٨ - ٩م)<sup>(٢٥)</sup> رسم جداري يمثل (Dakini) أو الغول الغاضب (لوحة رقم ١٠). ويعتبر هذا الرسم نموذجاً جيداً لأسلوب نتاج في هذه المرحلة الأخيرة من فنون وسط آسيا ، حيث تشبه طريقة تمثيل هذا الغول وحركته إلى حد كبير نماذج رسوم بوذا في (Tun-huang).

والرسم في مجمله متأثر بأسلوب نتاج خاصة في رسم الثياب والأشرطة التي تتطاير منها في حركات دائرية ، إلى جانب استخدام اللون البرتقالي والأخضر والأصفر وهي الألوان التي شاع استخدامها في تلوين رسوم هذه المدرسة الفنية الصينية.

### الصور الشخصية:

ليس من شك في أن فن رسم الصور الشخصية (Art of Portrait) قد ظهر بعد عام ٧٥٠م بقليل ، ممثلاً في الرسوم الجدارية عند الأتراك الأويغور، وحتى ذلك التاريخ كان رسم الوجوه - كالأجسام نفسها - يظهرها بطريقة أو بأسلوب يقرب من كونها مصبوبة في قالب واحد، وكان تمييز كل واحد منها عن الآخر يتم بكتابة اسمه أسفل كل صورة. ويشير العالم (فون جابيان-VonGabain) الى أن الأويغور طوروا فن التصوير وفن

(٢٥) محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهي

الصور الشخصية إلى حد بعيد ، وقد أمكنهم تحديد الأنماط التفسيرية المختلفة للأقوام الاخرى ، ويمكن أن يلاحظ ذلك حتى في صور الرهبان الذين ينتظمون في صفوف على الرغم من وقتهم وزيمهم المتماثل (٢٦).

والواقع أن الكوك ترك لعبوا دوراً بالغ الأهمية ساهم في مولد فن الصور الشخصية ، إذ حفظ الأتراك القدامى في ذاكرة التاريخ سجلات لأبطالهم، نقشوا فيها أسماءهم وألقابهم وأعمارهم على شواهد من الحجر عرفت باسم بنكو أو منكو. وأصبح من المحتم أن يكون لكل بطل شاهد أو نظير من هذا النوع الذى يصبح من العسير فيما بعد أن يتغير أو يتبدل. ولعل تأثير هذه الفكرة أو هذا المفهوم عند الأويغور، هو الذى أوحى لهم فيما بعد بالاتجاه نحو فن الصور الشخصية ، وإلى جانب القدرة على التمييز بين الصور، وأبتكار فن الصور الشخصية ، فقد قدم الأويغور أبتكاراً آخر هو التطابق فى رسم صور الآلهة، وفى كل هذه المجالات أكد الأويغور تأثيرهم حتى على فن الرسم عند الصينيين (٢٧).

ويمكن ملاحظة الواقعية الشديدة فى التصوير الأويغورى فى كثير من الرسوم الجدارية للأمرء والنبلاء الأويغور فى المعابد البوذية والمناوية فى سورجوق وبزلكك وهى تكشف عن براعة فى رسم الصور الشخصية. ومن بولكير الصور الشخصية التركية التى وصلتنا رسم جدارى من أحد الكهوف بمنطقة قيزل يرجع تاريخه إلى القرن ٧م (٢٨) (لوحة رقم ١١) ، يمثل صورة شخصية لأحد النبلاء الترك ، وتعتبر هذه الصورة واحدة من مجموعة صور شخصية تمثل النبلاء الترك رسمت بامتداد مدخل هذا الكهف.

(٢٦) لوقطاي اصلان آبا: المرجع السابق: ص ٨ وراجع للوحات رقم ٨ ، ٩ ، ١٠ من البحث

(٢٧) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(٢٨) غفوط الآن بمتحف الدولة ببرلين Rowland. (B), OP. cit., P. 162.

ربيع خليفة (د.) الصور الشخصية فى التصوير العثماني رسالة دكتوراة غير منشورة

جامعة القاهرة ١٩٨١ ص ٢٧١ ، ٢٧٢ لوحة رقم ٢٣٠

ويرتدى هذا النيبيل الذى مثل فى وضعية ثلاثية الأرباع ثوباً يشبه القفطان مفتوح من الأمام أزرق اللون تزيينه رسوم صليبان صغيرة ومتكررة ، فى حين زخرفت حوافه بأشرطة عريضة تزدان برسوم زهور متكررة أسفل رداء أصفر اللون بدون ياقة يصل إلى ما بعد الركبة بقليل ، وسروال بنى اللون ، وحذاء جلدى برقبة طويلة أشبه باليوت أصفر اللون<sup>(٢٩)</sup> ، ويتمنطق هذا النيبيل بحزام جلدى مكون من حلقات صغيرة مستديرة ، مثبت فيه سيف مستقيم طويل ، ويمسك فى يده اليمنى بزهرة ، ربما يقدمها كقربان فى حين يقبض بيده اليسرى على ما يشبه المنديل.

وأستخدم الفنان اللون الأخضر الداكن فى تلوين خلفية الرسم ، والتي تتخللها أشكال دوائر صغيرة متكررة ربما رمز بها إلى أشكال النجوم فى السماء.

وتعكس سمات وجه هذا النيبيل الملامح التركية المتمثلة فى الوجه القمري المستدير والأنف المستقيم والقم الصغير ، وكذلك ملابسه التي تبدو تركية الطابع ، فى حين أن الأسلوب الفني للرسم يعكس بعض الخصائص الفنية للتصاوير الجدارية التي عثر عليها بفنكستان بافغانستان<sup>(٣٠)</sup>.

(٢٩) يذكر سعد زغلول عبد الحميد (د.): عند معرض حديثه للمظهر الخارجي للوك بأن أحذيتهم كانت من الجلد ، كما كانت أحذية قبائل اللون التركية ضخمة لاتسمح لهم بالمشى ، وهم

لذلك لا يقاتلون رجاله أما يركبون خيولهم الصغيرة الحجم. المرجع السابق ص ١٨٤  
ويذكر دوزى استناداً إلى قول المقرئى أن الأمراء والجنود والسلاطون أنفسهم كانوا يلبسون أثناء حكم السلالة التركية (البركسية) عفافاً من الجلد البغاري الأسود ، وأن الخفاف كانت تلبس أيضاً من قبل الرجال بعد فتح الأتراك لمصر. دوزى. المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة أكرم فاضل (د.). بغداد ١٩٧١ ص ١٢٨

بينما يشير ماير أيضاً إلى أن لباس القدم للطبقة العسكرية كان يشتمل غالباً على حذاء برقبة طويلة يطلق عليه أسم "حف" وكانت تصنع إما من الجلد الأصفر أو الأسود اللون.

ماير: الملابس المملوكية. ترجمة صالح الشيتى. مراجعة عبد الرحمن فهمى (د). القاهرة

١٩٧٢. ص ٦٣

ومن أبرز الصور الشخصية التي وصلتنا من عهد دولة الأويغور الأولى صورة شخصية لأمير أويغوري رسمت على جدران أحد المعابد بمنطقة بركلك في طرغان منفذة بالألوان المائية (فريسكو) يرجع تاريخها إلى نهاية القرن ٨م وبداية القرن ٩م<sup>(٣١)</sup> (لوحة رقم ١٢).

وتشير الكتابة الأويغورية الموجودة على جانبي الصورة إلى هذا الأمير بما نصح " هذه الصورة للشخصية للأمير الب أرسلان المشبه بالرب<sup>٤</sup>. ويرتدى هذا الأمير الذي مثل في وضعة ثلاثية الأرباع قفطاناً برتقالى اللون بدون ياقة ، وغير مقنطوع من الأمام ، وله أكمام طويلة متسعة قليلاً يزدان بأشكال دوائر متكررة (تذكرنا بزخارف الثياب الساسانية) ويتمنطق بحزام أخضر اللون تتدلى منه أطراف جلدية ، ويضع على رأسه تاجاً (ربما يمثل تاجاً مانوياً) يذكرنا بأغطية الرعوس الصينية المعروفة بالشمسيات ، بينما يتدلى من أذنيه قرط مستدير الشكل ، وقد أمسك في يده اليسرى بياقة من الزهور يقدمها كقربان أو هبة لمحراب المعبد.

ويحيط بصورة الأمير من الجانبين رسم لستارة مطوية حمراء اللون ، رسمت طياتها بشكل واقعي ، في حين أستخدم الفنان اللون الأصفر في عمل الخلفية. وتعكس ملامح وجه هذا الأمير الأويغوري والمتمثلة في الوجه المستدير والعيون اللوزية والأنف الطويل المستقيم والقم الصغير ، وكذلك اللحية والشارب ، وطريقة تصفيف شعر الرأس على هيئة خصلات وضافات طويلة تتسدل على الاكتفاف خلف الرأس مميزات وخصائص الأتراك في آسيا الوسطى.

وتدل هذه الصورة الشخصية الأويغورية دون شك على براعة الرسامين الأويغور في عمل الصور الشخصية ، ولظهور التفاصيل الدقيقة ، ويمكن ملاحظة ذلك في الخطوط التي أستخدمت في رسم الوجه والأيدى وطيات الستارة ، وهي تكشف عن أسلوب فني عال ومتميز.

Aslanapa (o), Türk Sanatı, P. 19,

(٣١)

Rowland (B.), op. cit., P. 195,

ربيع حامد عطيفة (د.). للرجع السابق. لوحة رقم ٣٢٩.

## رسوم الحيوانات والطيور:

كشفت البعثة الألمانية فى منطقة (طوياق) بواحة طرفان عن رسم جدارى يمثل الفريزا من رسوم رعوس الخنازير<sup>(٣٢)</sup> التى مثلت داخل دوائر تزخرف أطرافها حبات اللؤلؤ (٨م) شكل رقم (٢) فى حين زينت مناطق تماس الدوائر الكبيرة بدوائر صغيرة يزخرف أطرافها أيضاً حبات اللؤلؤ وبداخلها رسوم أهلة.

وتبدو رسوم هذا الفريز وكأنها مقتبسة تماماً من زخارف وتصميمات المنسوجات الساسانية وليس هذا الأمر بمستغرب إذ كانت المنسوجات الساسانية معروفة ومنتشرة فى منطقة للتركستان الغربية وحتى حدود الصين ، ومما يؤكد ذلك العثور فى جبانة طرفان المعروفة (باستانا) على قطعة من المنسوجات الحريرية الساسانية<sup>(٣٣)</sup> تزدان برسم رأس خنزير داخل دائرة محاطة بأطوار من حبات اللؤلؤ وهى تشبه إلى حد كبير الرسم الجدارى السابق (لوحة رقم ١٣).

ومما هو جدير بالذكر أن رسوم أفاريز رعوس الخنازير سبق وأن عثر على نماذج منها فى منطقة وادى باميان (شكل رقم ٣) وفى أفراسياب (سمرقند) (شكل رقم ٤)، كما وصلنا رسم جدارى آخر من قيزل يمثل أفريزاً من رسوم طائر الببط<sup>(٣٤)</sup> والتى مثلت وهى تمسك فى مناقيرها بما يشبه

(٣٢) يذكر رولاند أن رأس الخنزير يمثل رمزاً لآله النصر فى الديانة المزدكية (الزرادشتية) Rowland. (B). OP. cit., P.91  
فى حين يشير أوسفان إلى أن الأتراك القدماء قسموا أرضهم وسماتهم إلى أربع مناطق من خلال حيوان يرمز إليها وكان الشمال يمثل الخنزير العرى.

Arseven (C.E) OP. cit.P.15

(٣٣) كانت هذه المنسوجات توضع على وجه المتوفى وهى نسيج حريرى لحشته من نسيج قطنى متين مضلع ، وهذه القطعة محفوفة بالمتحف الوطنى. بمدينة نيودى (بجموعه ستين) طولها ٢٥٠سم وعرضها ٢٣٠سم ترجع إلى القرن (٦-٧م)

Rowland. (B)., OP. cit., PP. 90 , 91

(٣٤) كان هذا الرسم الجدارى يزين جدران أحد الكهوف بمنطقة قيزل (طرفان) بحفوظ الآن بمتحف الدولة ببرلين. يرجع تاريخه إلى القرن ٧م  
Ibid. P. 160

القلادة وتتطاير من أعناقها الأشرطة داخل دوائر تزخرف أطرافها حبات اللؤلؤ، وتردان الدوائر الصغيرة التى تقع عند مناطق تماس الدوائر الكبيرة بحبات اللؤلؤ ورسوم الألهة ، فى حين زينت المساحات بين الدوائر الكبيرة بزخارف نباتية تتمثل فى ثلاث وريدات. (الوحة رقم ١٤).

وليس من شك فى أن هذه الرسوم التى عثر عليها فى طرغان وقيزل أو فى باميان وافرسياب (سمرقند) لتدل على أن المنسوجات المانوية وما أشتملت عليه من زخارف وتصميمات كانت تستخدم كنموذج من قبل الرسامين فى المنطقة الممتدة من التركستان الغربية وحتى حدود الصين.

### رسوم وتصاوير المخطوطات الأويغورية:

يكشف لنا ما تبقى من التصوير الأويغورى وعلى وجه الخصوص تلك الصفحات المذهبة من الكتب المانوية عن خصائص ومميزات هذا الفن من حيث الموضوع والأسلوب الفنى. وتكاد ترجع معظم هذه الرسوم والتصاوير إلى فترة ازدهار دولة الأويغور الأولى (٧٤٥ م - ٨٤٠ م / ١٢٨ هـ - ٢٢٦ هـ) وبالتحديد إلى الفترة التى تحول فيها الأويغور إلى الديانة المانوية. وذلك ما بين سنة (٧٦٢ م / ١٤٥ هـ) فى فترة حكم بوغوقاغان وسنة (٨٤٠ م / ٢٢٦ هـ) حينما نشئت الأويغور بعد احتياج القرغيز لدولتهم.

وأغلب هذه الأعمال الفنية التصويرية عثر عليها داخل بقايا المباني والمعابد فى منطقة طرغان وبصفة خاصة فى مدينة قوجو أو قرالخوجا بمنطقة وسط المدينة ، حيث عثر على العديد من المخطوطات والأوراق المانوية التى كتبت بالأبجدية الصفدية والأويغورية والمانوية، وتعتبر هذه المجموعة واحدة من أفضل مجموعتين من التصوير الأويغورية ، وقد عثر عليها على هيئة رزم أو سرر ملقاه فى أرضيات الغرف (٣٥).

Monneret de villard (ugo), The Relation of Manichaean Art to Iranian Art, in pope (A.U) survey of persian Art, V. III P. 1820. (٣٥)

كما عثر أيضاً فى المباني التى تقع فى شرق المدينة وعلى وجه الخصوص داخل الحجرة المزخرفة من الداخل بالرسوم الجدارية والتى عرفت باسم المكتبة<sup>(٣٦)</sup>. على مجموعة أخرى من المخطوطات وقطع المنسوجات المطرزة والمزدانة بالرسوم والصور.

أما بقايا المباني فى الجزء الجنوبي الغربى من المدينة والتى تتكون بصفة أساسية من مجموعة من الأديرة البوذية ، فقد عثر بداخلها على الكثير من المخطوطات فى حالة جيدة بعضها بوذى والآخر مانوى إلى جانب بعض الأوراق الكبيرة المطوية المزدانة بتصاوير وهى تعتبر من أفضل وأجمل ما عثر عليه من رسوم فى منطقة طرغان<sup>(٣٧)</sup>.

(٣٦) تمثل البقايا المعمارية التى عثر عليها بمدينة توجو رغم ما تعرضت له من تهمد ودمار كبيرين بفعل عوامل الزمن وتمتدئ الأتسان أهمية كبيرة من الناحية المعمارية حيث لاتزال المعابد البوذية تحتفظ بعناصرها ومكوناتها المعمارية الأساسية فى حين كانت المعابد المانوية أكثر تحرقاً ، ولا نستطيع أن نقرر إذا ما كانت تشبه المعابد البوذية أم لا ا وإن أمدنا غطوط هام عثر عليه فى ( Ton, Huang grottoes ) بمعلومات أكثر صراحة ووضوحاً عن المعابد المانوية وأقسامها وذلك فى الفصل الخامس منه تحت عنوان قواعد وقوانين بناء الأديرة حيث نجده يقسمها إلى خمسة أقسام هى ١- غرفة للكبة والصور المقدسة ب- غرفة للوثائق والرسائل ج- غرفة العبادة والأعراف د - غرفة الدرس (الدروس الدينية) هـ - غرفة الرهبان ، ويرتبط تقسيم الغرف إلى خمس بالنظام المانوى المبني على العدد خمسة ، ونلاحظ أن هذا الطراز من المباني لا يتوافق مع الأديرة البوذية أو المسيحية ، ويشير هذا للمخطوط إلى أن مجموعة المخلصين (المعتبدين) يعيشون معاً ليمارسوا بحماس حياة الفضيلة وهم معاً يكونون للمعبد ، فالتصليدون لا يستطيعون بناء منازل أو دور أو مطابخ أو محلات خاصة.

Monneret de villard (ugo), op. cit., PP. 1821, 1822.

Ibid, PP. 1821.

(٣٧)



وتعتبر هذه البقايا القليلة من المخطوطات والصور الأويغورية الماثوية ذات أهمية كبيرة في دراسة خصائص التصوير الأويغوري في هذه الفترة خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا تعرض كثير من الكتب والأوراق والمخطوطات الماثوية للتدمير والحرق سواء في إيران نفسها بعد موت ماني ومعارضة مذهبه أو في بعض البلاد الأخرى التي هاجر إليها أتباعه بعد تعرضهم للأضطهاد مراراً.

وقد ذكر هذه الحقيقة (Saint Augustine) بقوله " أن وصاياك عديدة ومتنوعة ومكلفة (يقصد بذلك ماني) " وتحرق كل هذه المخطوطات القحمة والنصوص المتأنفة الرائعة والمجددة بجلود فاخرة<sup>(٣٨)</sup>.

ويشير مصدر صيني أيضاً عند حديثه عن الاضطهاد الذي وُقع للماثويين في الصين سنة ( ٢٣١هـ / ٨٤٦م) إلى ذلك الأمر بأن مجموعة من طبقة الموظفين الرسميين قد قاموا بجمع بعض الكتب والرسوم الماثوية وأحرقوها في الطريق العام<sup>(٣٩)</sup>، ولاشك أن تحديد كتب أو رسوم بسببها يدل على أهميتها، وفي نفس الوقت يؤكد لنا أن الماثوية في الصين كانت تلقى معارضة شديدة من قبل كهنة الديانة البوذية.

ويحدثنا أيضاً ابن الجوزي في كتاب المتنظم بأنه في سنة (٣١١هـ / ٩٢٣م) أحرقت على باب العامة ببغداد صورة ماني وأربعة أعداد من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب وكان له قدر<sup>(٤٠)</sup>.

وفهم من الروايات السابقة أيضاً أن بعض الكتب والمخطوطات الماثوية المزوقة بالتصاوير ظلت موجودة حتى القرن (٤هـ / ١٠م) بل وحتى القرن (٥هـ / ١١م) إذ يذكر أبو المعالي محمد بن عبيد الله في كتابه " بيان الأديان " الذي وضعه في مدينة غزنة سنة (٤٨٥هـ / ١٠٩٢م) أنه كان يوجد في خزانة مدينة غزنة مخطوط من عمل ماني أو ينسب إليه.

ومن المعروف أن ماني كان مصوراً بل واعتبره البعض من أعظم المصورين الأيرانيين<sup>(٤١)</sup> ونسب إليه إلى جانب توضيح المخطوطات بالصور القيام بعمل رسوم بعض المعابد الماثوية.

(٣٨) Monneret de villard (ugo). op. cit., P. 1824.

(٣٩) Ibid P. 1824, in the Hsin T, ang chu, chap. 217 Fol. 2.

(٤٠) أحمد تيمور: التصوير عند العرب: القاهرة ١٩٤٢ ص ١٨٩

حسن الياسا (د). المرجع السابق ص ٦٦

(٤١) ديباتند: الفنون الإسلامية: ترجمة أحمد عيسى القاهرة ١٩٨٢ ص ٤١

وقد أمكن من خلال ما عثر عليه من رسوم وتصاوير مائوية التعرف على فن الكتاب عند الأتراك الأويغور، والمواد التي كانت تستخدم في عمل المخطوطات والصور والجلود ، ذلك أن المائويين كانوا دائماً يولون اهتماماً كبيراً بزخارف كتبهم ، وأنهم كانوا ينفقون الأموال الطائلة للحصول على الورق الأبيض الجيد ، والأحبار الجيدة وخاصة السوداء منها فضلاً عن استخدامهم لميرة الخطاطين (الكتاب).

ويعتبر الورق المستخدم في الكتب المائوية مقارنة بغيره من أفضل الأنواع، وكان هذا الورق الذي يعرف في تركية بأسم (Keqde) يصنع في بعض المراكز الأويغورية ، أو يستورد من الصين <sup>(٤٢)</sup> ، وقد عرف منه في هذه الفترة أنواعاً مختلفة منها:

- أ - ورق أبيض ناصع البياض كان يدخل في صناعته أحياناً القنب الهندي <sup>(٤٣)</sup>.
- ب - ورق أبيض يصنع على هيئة لفائف تطوى ، كان يدخل في صناعته خيوط القطن وأحياناً خيوط القنب الهندي.
- ج - ورق البرشمان أو البرشمينت: وهو ورق نقيس شبيه بالرقوق صالح للكتابة عليه يصنع من جلد رقيق للغاية.

Esin (E). The Bakshi in 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries. (The Arts of the Book in Central Asia) London 1979. P. 282

(٤٣) كان هذا النوع من الورق يصنع من نبات القنب الذي تبلغ أثمار سيقانه طول عود القصب الفارسي ، وقد تكسر أعواد القنب وتيرى حتى تلق ، ثم تصنع منها أحبال تستخدم في توجيه السفن وحينما تفقد قوتها تباع لمصانع الورق لتصنع منها هذه المادة ، وتتوقف جودة الورق على رطوبة الأرض التي يصنع عليها والفصل من السنة التي يصنع فيها ، وكذلك على درجة تقعه في ماء الجير والعناية بغسله ونقاء الماء الذي يستعمل في ذلك ، ونضج النبات للمستعمل ومقدار صقل الورق نفسه بحكه من الجهتين بالزجاج ، وأجوده ما صنع في فصل الرياح. أورد هذا النص. محمد علي حامد بيومي (د). الطغراء العثمانية رسالة ماجستير غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص ٤٢٢. نقلاً عن تلخيص ناقلوا كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين إلى العربية.

وإلى جانب عمل الرسوم والصور على الورق ، فقد عرف الأكراك الأويغور أيضاً الرسم على النسيج المصنوع من الحرير وعلى الجلود . وغالباً ما أتخذت المخطوطات الأويغورية هيئة الكتاب والقيل منها ما أتخذ شكل لفافة (رول) ، وهى فى العادة كانت تجلد بجلود يتم أعدادها وزخرفتها يدوياً أو بواسطة أدوات يضبط بها على الجلد .

وقد كشف فون لوكوك بين المخطوطات المانوية التى وجدت أثناء التنقيب فى أطلال مدينة قوجو عن قطعتين من جلود الكتب نسيهما إلى الفترة ما بين القرن (٦-٩م) ، وثمة صلة ظاهرة بين زخارف هاتين القطعتين وأساليبهما الصناعية ، وما نعرفه عن زخارف جلود الكتب القبطية وأسلوب صناعتها ، الأمر الذى يرجح معه أن تجليد الكتب فى التركستان الشرقية ، قد تأثر بجلود الكتب القبطية ، ولعل نشأة هذه الصلة كانت على يد المسيحيين النساطرة الذين أنتشرت جماعاتهم فى الشرق الأوسط والشرق الأدنى منذ تأسيس كنيستهم ، والراجح أيضاً أنهم أدخلوا صناعة التجليد إلى إيران<sup>(٤٤)</sup> .

أما عن الأحبار فقد أستخدم الأويغور نوعاً جيداً من الحبر الأسود فى عمل الرسوم إلى جانب أستخدامه فى الكتابة ، وخاصة العناوين أو أجزاء من النصوص ، فى حين أستخدمت أحبار أخرى ملونة فى الكتابة أيضاً مثل الحبر ذى اللون البنى الداكن أو اللون البرتقالى والمعروف (بحبر السبيدج) ، إلى جانب الأحبار الزرقاء والحمراء والخضراء اللون .

وكانت الكتابات الأويغورية تنفذ فى البداية بواسطة القرشاه ، وهو أسلوب أخذه الأكراك الأويغور عن الصينيين ، ثم أهمل أستخدام القرشاه بعد القرن الثامن الميلادى وأصبح القلم الخشبى الذى كان يصنع من أغصان الشجيرات والمسمى فى تركية (utch) هو الأداة المفضلة لدى الكتاب الأويغور فى تدوين الكتابات المتصلة والمنفذة بجميع أنواع الخطوط<sup>(٤٥)</sup> .

(٤٤) زكى محمد حسن (د). أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . بفسلاد ١٩٥٨ .

(٤٥) Esin (E), op. cit., P. 282, Monneret de villard (ugo) op. cit., P. 1824

وقدما يتعلق بأسلوب صناعة الصور عند المانيين فليس بين أيدينا وثائق أو نصوص تشير إلى ذلك ، وأن كان من المرجح أن السطح الذى سيتم الرسم عليه كان يصقل جيداً فى البداية ، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة تحديد الخطوط الخارجية للرسم بواسطة الحبر الأسود أو الأحمر ، ثم تملئ المساحات بعد ذلك بالألوان ، كما كان التذهيب يستخدم فى زخرفة بعض أجزاء الرسم.

وتتمثل الألوان الأساسية المستخدمة فى الرسوم والتصاویر المانيوية الأويغورية فى اللون الأحمر والأزرق للداكن ، والأصفر بدرجاته المختلفة ، والأخضر وأن كان هذا اللون أقلها ظهوراً ، ويلاحظ أن الألوان المستخدمة كانت تذاب فى وسط راتينجى ، حيث تشاهد الرسوم المنفذة بالحبر أسفل الألوان بوضوح <sup>(٤٦)</sup> ، وكان لبعض هذه الألوان مخزى ودلالة رمزية مرتبطة بالعناصر المستخدمة وخاصة اللون الأحمر ، وهى وهى عادة مستوحاه من الصينيين وأن لم تكن تماثلها تماماً.

وعادة ما كان يتخلل الرسوم والتصاویر بعض النصوص الكتابية بالخط الأويغورى ويبدو أن الكتابة قد اعتبرت جزءاً من التصوير ، بل أننا نجدها فى بعض الأحيان تقطع الرسوم بل وتحجب أجزاء منها.

### مشكلة تأريخ صور المنمنمات الأويغورية:

تعرض لهذه المشكلة (Monneret De Villard (UGO) <sup>(٤٧)</sup> بشئ من التفصيل حيث يذكر أنه من الصعب تحديد تأريخ صور المنمنمات الأويغورية، فقد أرجعت دون الاعتماد على أسس علمية إلى فترات مختلفة فى الفترة ما بين القرن السابع والحادى عشر الميلاديين، ألا أن الافتراض

Esin (E), OP. cit., P. 282, (٤٦)

Monneret de villard (ugo) op. cit., P.P. 1825,1826 (٤٧)

بأن أفضل المنمنمات وأكثرها دقة يرجع تاريخها إلى الفترة التى كان فيها المذهب المانوى فى أوج عظمته تحت حكم الأويغور ، وأن أضعف هذه المنمنمات يرجع تاريخها إلى الفترة التى كانت فيها العقيدة المانوية تترنح بعد سقوط العاصمة قوجو ، يعتبر هو الأقتراض الأكثر صحة ، بل ويعطينا أسس وقواعد عامة يمكن استخدامها بشكل جيد فى دراسة هذه الصور.

كذلك فأن الكتابات المصاحبة لهذه المنمنمات لم تساعد كثيراً فى حل هذه القضية وأن كان بعض هذه الكتابات التى عثر عليها فى الفترة التركية الوسيطة والصغدية قد أمكن دراستها وتقييمها مؤخراً.

كما نلاحظ أيضاً أن الدراسة التحليلية للأساليب الفنية المتبعة فى عمل هذه المنمنمات لم تقدم العون الكبير بسبب عدم توافر المصادر ، فنجد على سبيل المثال أن إحدى هذه المنمنمات والتى ربما تكون قد أنجزت فى الفترة ما بين سنة (١٧٣هـ - ٢١٨هـ/٧٨٩م - ٨٣٣م) وعليها كتابة تشير إلى ألقاب القباغانات الأربع فى دولة الأويغور ، إلا أن هذه الكتابة تتناقض واللغة التى كتبت بها بقية النصوص الموجودة على المنمنمة.

وحتى لو سلمنا بأن هذه المنمنمات تعود إلى فترة القرنين الثامن والتاسع الميلاديين فأن مهمة تحديد الأصول والاطر العامة لهذا الفن وعناصره البنائية تصبح أكثر صعوبة حيث نجد العديد من النماذج المعاصرة التى تتشابه وهذه المنمنمات.

وتصبح مهمة تحديد تاريخ هذه المنمنمات أكثر بساطة إذا ما استثنينا نموذجين منها يظهر فيهما السمات والخصائص الفنية الصينية بوضوح ، (ربما تكون أصولها بوذية) وفيما عدا ذلك فأن معظم النماذج الأخرى متجانسة من حيث الأسلوب ويعتقد أنها تمثل أسلوب المدرسة المانوية.

مع ذلك فأننا لايمكن أن ننقل التأثير البوذى فى هذه الفترة ، حيث نلاحظ فى بعض المنمنمات التى عثر عليها فى قوجو بعض خصائص وسمات

المنمنمات البوذية ، فقد كان اللون المستخدم فى خلفية الصور والرسوم فى كل من الفن البوذى والماتوى هو اللون الأزرق الفيروزى ، كما نلاحظ أن الشخص فى الرسوم الجدارية بالمعابد المانوية وكذلك بعض رسوم المنمنمات هى ذاتها شخوص بوذية ، بل أننا نجد أحياناً أن هذه الشخصيات تبدو وكأنها تقليداً تاماً لأشكال الشخصيات التى وجدت فى معبد بركلك.

وإلى جانب التأثير البوذى يظهر فى هذه المجموعة من المنمنمات الأويغورية المانوية التأثير الساسانى ، حيث تشاهد بكثرة الأمشطرة الساسانية المزخرفة بحيات اللؤلؤ ، إلى جانب استخدام بعض العناصر التى كنا نجدها محفورة فى عقد طاق بستان والذى يعود تاريخه إلى فترة خسرو الثانى (٥٩٠ - ٦٢٨م).

وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة من وجود مثل هذه العلاقة بين الفن الساسانى والفن الماتوى ، فلقد أتت المانوية من إيران ، ثم انتشرت فى مناطق كثيرة حيث ظهر تأثيرها القوى والعميق فى منطقة وسط وشرق آسيا بل أنه يمكن تتبع آثارها إلى أبعد من ذلك فى كوريا وجزر اليابان.

كما يتضح أيضاً فى بعض تصاوير هذه المجموعة من المنمنمات التأثير المسيحى النمطوى حيث قام النمطارة بتوضيح عدد من المخطوطات بالصور ، كما تشير إلى ذلك مصادر القرن ٩م أذ يذكر (توماس مارجا Thomas Marga) فى تاريخه عن الأديرة أن المخطوطات فى دير (Adiabene) كانت توضع بحروف مذهب.

وعلى الرغم من وجود عدد قليل من المخطوطات السريانية التى ترجع إلى فترة ما قبل القرن ٩م ، إلا أنه يمكننا أن نلاحظ وجود بعض التشابه بينها وبين المخطوطات المانوية من حيث استخدام الأحبار الملونة فى الكتابة إلى جانب كتابة بعض الحروف بالذهب ، ووضع التصاوير فى نفس صفحة الكتابة مما يجعل العلاقة بينها وبين النص واضحة للقارئ ، ومع ذلك فأنا نستطيع أن نجزم بوجود علاقة قوية بين النمطارة والمانويين.

## نماذج من تصاوير المخطوطات الأويغورية:

### أولاً: تصاوير تمثل موضوعات دنيوية:

تصاوير الكتبة: ومن أمثلتها تصويرة تمثل مجموعة من التلاميذ في مجلس علم ، أو مجموعة من الكتبة المانويين <sup>(٤٨)</sup>. (لوحة رقم ١٥) ومثلت هذه المجموعة من الكتبة داخل مبنى يقع في حديقة (كرمه) حيث تظهر أشجار العنب أعلى التصويره بسيقانها الرفيعة وقد تكلت منها عناقيد العنب.

ويجلس هؤلاء للكتابة في هذه التصويره بجوار بعضهم في هيئة صفيين يعلو كل منهما الآخر ، ويتخلل خلفية الصورة الملونة باللون الأزرق الداكن طاقات مفتوحة أشبه بالنوافذ ، وقد أمسك كل منهم بقلم في يده اليسرى يستخدمه في الكتابة على صفحة منشورة أمامه موضوعة على مناضد مستطيلة مغطاه بمفارش من القماش الملون باللون البرتقالي والأزرق. ويرتدى هؤلاء الكتبة ثياباً بيضاء ، وقد تشابهت قسماً وجوههم وطريقة تصفيف شعرهم الذي يمتاز بقصره ، وأن بدا بعضهم وقد أطلق لحيته في حين يبدو البعض الآخر بدون لحى.

ويتخلل الصورة نص كتابي بالخط الأويغوري بشكل رأسى داخل مستطيل يقسمها إلى قسمين ، ونلاحظ أن الكتابه في معظم الصور الأويغورية قد شكلت جزءاً مهماً من التصويرة وكان الفنان يحرص على الربط بينها وبين بقية عناصر التصويرة.

ورغم بساطة الخطوط التي اعتمد عليها الفنان في التعبير عن موضوعه إلا أن التصويرة مفعمة بالحياة وتدلل على البراعة في طريقة توزيع العناصر واستخدام الألوان، وبها ميل نحو الواقعية يتضح في أسلوب رسم طيات ملابس الرهبان، وطيات المفارش التي تتكلى من على المناضد، وحبات عناقيد العنب الحمراء اللون وذلك عن طريق استخدام الفنان للتدرج اللوني.

ونلمح في هذه التصويرية بعض التأثيرات المسيحية التي يبدو أنها جاءت عن طريق التأثير بتصاوير المخطوطات السريانية.

ومن تصاوير الكتبة وصلتنا أيضاً صورة أخرى تمثل اثنين من الكتبة البوذييين ينتظران ما سوف يملئ عليهما من ثالث<sup>(٤٩)</sup> (لوحة رقم ١٦) مثل أحدهما في وسط الصورة بينما مثل الآخر في الركن الأيسر من الصورة ، في حين مثل الشخص الثالث الذي يقوم بالأملأ في الركن الأيمن من الصورة وهو جالس الجلسة الشرقية على فراش دائري مفصص الحواف، وقد أمسك بين يديه بكتاب أو صفحة منه، ومرتدياً رداء أشبه بالقطبان مفتوح الصدر واسع الأكمام، وقد أطلق شعر لحيته وشاربه وكذلك شعر رأسه الذي ينسدل على الأذن بينما صفقت مقدمته على هيئة طرازين على شكل بيضى فوق قمة الرأس أشبه بالفيونكة وهي تذكرنا بتصنيفات الشعر في رسوم وصور البوديساتفا البوذية.

أما الكاتبان فقد مثلا وهما يجلسان الجلسة الشرقية على فرش تشبه في شكلها العام السجاجيد أذ أنها تحتوى على ساحة وأطار<sup>(٥٠)</sup>، وقد أرتدى كل منهما غطاء رأس على شكل الناقوس ، وثوب طويل مشدود الوسط ، ويقوم الكاتب الذي يجلس في وسط الصورة بالكتابة على فخذه ، فى حين يقوم الكاتب الآخر الذى يجلس فى الركن الأيسر من الصورة بالكتابة على المنضدة.

والصورة تخلو من الخلفية وأعتمد الفنان فى تنفيذها على الرسم بالحبر بواسطة الفرشاة ويتضح فيها التأثير بالأساليب الصينية والبوذية وخاصة أغطية الرموس وطريقة تصفيف الشعر والملامح.

(٤٩) Esin (E.), OP. cit., PL. 158

(٥٠) أكتشفت فى منطقة آسيا الوسطى بعض قطع السجاد الربرى للمقود مما يدل على أن جنود فن صناعة السجاد تعود إلى هذه المنطقة بل أنه يلاحظ وجود تشابه بين القطع المكتشفة والسجاد السلجوقى والتركماني.

Yetkin (s) Turk Hali Sanati, Istanbul 1974, PP. 27,28



رسوم الحيوانات: ومن أمثلتها رسم يمثل مجموعة من الخيول البرية<sup>(٥١)</sup> (لوحة رقم ١٧) ورغم تعرض جزء كبير من هذا الرسم للتلف إلا أن الجزء المتبقى منه والذي يظهر فيه مجموعة من الخيول البرية ممثلة وهي تعدو كاف لأظهار مقدرة الفنان الأويغوري في رسم الحيوانات والعناية بالتعبير عن أعضائها بمهارة وواقعية ملحوظة ، وهذا الأمر يمكن ملاحظته أيضاً في رسوم الحيوانات التي تظهر في بعض الرسوم الجدارية التي عثر عليها بمدينة " قوجو " مثل القيلة والخيول والجمال والماعز حيث نجدها قد صورت بواقعية شديدة.

### ثانياً: تصاوير تمثل موضوعات دينية:

تصاوير تقديم الهبات: ومن أمثلتها صورة تمثل أحد النبلاء وهو يقدم باقة من الزهور هبة للمعيد<sup>(٥٢)</sup> (لوحة رقم ١٨) وقد أرزدي ثوباً طويلاً يرتقي إلى اللون تزخرفه وريادات كبيرة متكررة ويتمنطق بحزام تتسدل منه أشرطة تزدان بزخرفة تشبه زخرفة جلد النمر ومثبت فيه ما يشبه الشبارة ، ويضع هذا النبيل على رأسه تاج ثلاثي يشبه لشكال التيجان الصينية في حين تتسدل خلف رأسه وعلى كتفه ما يشبه العصا ، ويلبس حذاء أسود من الجلد بربطة طويلة يشبه البوت<sup>(٥٣)</sup>.

وأستخدم الفنان اللون الأصفر الكثافي في عمل خلفية الصورة والتي تحيط بها من أعلى أطار من حبات اللؤلؤ يوجد أعلاه بناء ذو سقف جملوني يزدان بصورة بوذا الجالس تحيط برأسه هالة وكامل جسمه هالة أخرى بهيئة قوس قزح وذلك على خلفية ذات لون أزرق فاتح (سماوي) ، وأغلب الظن

(٥١) راجع حاشية رقم ١١ من نفس الفصل

(٥٢) Aslanapa (o), Türk sanatı, PP. 12,23

(٥٣) راجع حاشية رقم ٢٩ من نفس الفصل

أن الفنان قصد من وراء ذلك أن يرمز إلى المعبد البوذى<sup>(٥٤)</sup> ومحرابه الذى يقدم فيه هذا النبيل كريانه.

وتدل ملامح وجه هذا النبيل وكذلك لون شعر رأسه وشاربه وحواجه ولحيته المائل إلى البياض على تقدمه فى السن ، كما تدل عيونه المفتوحة فى شكل اللوزة على ملامح تركية.

وقد أظهر المصور فى هذا العمل عناية خاصة فى التعبير عن الصفات الجسمانية فجاءت الصورة وكأنها أقرب إلى الصورة الشخصية ، ورغم وضوح التأثير الصينى إلى جانب التأثير الساسانى فى بعض التفاصيل إلا أن الأسلوب الأويغورى يتجلى بوضوح فى المقدرة على تمثيل ملامح الوجه بأسلوب معبر يوحى بالمهارة الفنية وكذلك التعبير عن الملابس وطياتها بشكل واقعى ، ويدلنا ذلك على أن الفنانين الأويغور كانوا يحاكون فى أعمالهم الطبيعية أى أن الواقعية لعبت دوراً كبيراً فى فن التصوير عندهم.

وتكشف لنا مجموعة من الصور الدينية الأويغورية عن وجود بعض التأثيرات البوذية ومن أمثلة ذلك صورة تمثل عذاب (هيركندرا - Haricandra)<sup>(٥٥)</sup> من أجل العقيدة ويتضح ذلك فى أشكال الملابس ، وطريقة تصفيف الشعر ، والهالات حول الرؤوس ، وأسلوب وطريقة الجلوس المتمثلة فى الجنو على الركبتين ووضع الأيدي أمام الصدر.

ومن أمثلتها أيضاً صورة فريدة تمثل " السيد المنتظر أو بوذا القادم صاحب الرحمة اللامتناهية والمعروفة بصورة (أفالوكيتسفارا ذو الأحد عشر رأساً - Avalokitesvara )<sup>(٥٦)</sup> (لوحة رقم ١٩) وقد رسمت هذه الصورة

(٥٤) يذكرنا استخدام الفنان لشكل السقف الجمالونى أو المخروطى فى هذه الصورة بعمارة المعابد البوذية المتحددة الطوائف وذات الأسقف المخروطية الشكل.

Esin (E.) OP. cit., PL. 159 (٥٥)

Rowland. (B.) OP. cit., PL. 197 (٥٦)

على قطعة من النسيج الحريري (عبارة عن جزء من راية أو علم) ، بأسلوب يتطابق تماماً مع الأسلوب التصويري السائد عند الماهايانا<sup>(٥٧)</sup> ، أو أسلوب منطقة طرفان<sup>(٥٨)</sup>.

ويعكس الأسلوب المتبع في رسم هذه الصورة والقائم على الاعتماد على الخط واللون المسطح التأثير بأسلوب أسرة تانج للصينية المتطور والمناثر بشكل أساسي بالنماذج الهندية. وقد عثر أيضاً في منطقة "طوياق" على رسم لبوذا المنتظر منفذ على الخشب يرجع إلى فترة القرن ٩م أو ما قبلها بقليل أتبع في عمله نفس الأسلوب السابق.

ويمكن مقارنة هذه الصور التي تمثل بوذا المنتظر والتي عثر عليها بطرفان أو طوياق بصورة أخرى جدارية ترجع إلى فترة القرن ٨م في (Hōryūji) بمنطقة (نارا - Nara) ربما كانت من أقدم صور أفالوكيسفارا ذي الأحد عشر رأساً<sup>(٥٩)</sup>.

(٥٧) كان مصير العقائد البوذية مثل مصير غيرها من العقائد ، فقد اختلف أتباع بوذا في فهمها وتأويلها ولم يلبث الخلاف أن اشتد بينهم فأنقسموا فريقين ، فريق المهياناياء ، وفريق الماهايانا (أي المركبة الكبرى) ، وعلى الرغم من امتلاك هذين الفريقين في مسأله التفصيلية فقد أجمعا على الاعتقاد بأن بوذا آخر سيظهر في المستقبل ، وكانت حجتهم في ذلك ما روى عن زعيمهم بوذا جوتاما فقد قال لصديقه " آنادا " لست أنا أول بوذا يظهر في الأرض ولن أكون آخر بوذا فيها بل سيظهر في أفق العالم في الوقت المقدر بوذا آخر مقدس يشع نوراً وهاجاً ويفيض حكمة ورشاداً وتدفق من بين يديه ينابيع البشر والسعادة. راجع حامد على عبد القادر: المرجع السابق. ص ١٠٣

(٥٨) عثر على هذه القطعة من المنسوجات الصورة بمنطقة طرفان وهي ترجع إلى فترة القرن

٨م ويحتفظ بها متحف برلين ويبلغ طولها ١٤ سم.

Rowland. (B.) op. cit., P. 191, PL. 196

Ibid P. 191 (٥٩)

ومن أمثلة هذه المجموعة من التصاوير الدينية الأويغورية صورة تمثل بوذا جالساً فوق عرش اللوتس من القرن الثامن أو التاسع الميلاديين<sup>(٦٠)</sup> (لوحة رقم ٢٠) وقد أحاطت برأسه هالة مستديرة فى حين تظهر خلفه هالة كبيرة تحيط بجسمه ملونة بألوان تشبه ألوان الطيف أو قوس قزح وهو يضع يديه وكفيه أمام صدره.

ويتضح للتشابه بين هذه الصورة وصورة بوذا الصينى من القرن التاسع الميلادى الذى مثل أيضاً وهو جالس فوق عرش اللوتس قابضاً بيده اليمنى على الصاعقة (قاجرا) ومن تحت عرشه حامياً العقيدة البوذية "قاجرايانى" وعلى رأس كل منهما هالة من الذهب<sup>(٦١)</sup> (لوحة رقم ٢١).

(٦٠) ثروت عكاشة (د): التصوير الإسلامى الدينى والعربى بيروت ١٩٧٤ لوحة رقم ٣٢

(٦١) المرجع نفسه ص ٨١ لوحة رقم ٣٣

### الفصل الثالث

## أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغوري

### على التصوير الإسلامي

منذ القرن (٥٢ / م) وحتى القرن (٥٩ / م)



اعتاد كل من يدرس التصوير الإسلامى الإشارة إلى المصادر الفنية التى استمد منها هذا الفن بعض مقوماته وخاصة فى مراحله الأولى مثل الفن الهلينستى والفن البيزنطى والفنون المسيحية والفن الساسانى دون الإشارة كثيراً إلى تأثير منطقة آسيا الوسطى ، أو إلى تأثير فن التصوير عند الأتراك الأيوغور والذى نما وترعرع فى هذه المنطقة وشارك فيه بونيون ومانيون ومسيحيون ومسلمون.

وربما يرجع السبب فى ذلك إلى قلة ما تبقى من الرسوم الجدارية وتصاوير المخطوطات الأيوغورية نتيجة عوامل كثيرة سبق وأن أشرنا إليها فى الفصل السابق ، إلى جانب عدم وجود دراسة متكاملة عن التصوير الأيوغورى تبين خصائصه العامة وتوضح مميزاته الفنية.

وعلى الرغم من وضوح تلك للتأثيرات فى مدارس التصوير الإسلامى منذ فترة مبكرة بل واستمر لها لفترة متأخرة حتى بداية القرن العاشر الهجرى / ١٦م ، إلا أن كثيرين من مؤرخى الفنون الإسلامية لم يهتموا بملاحظة هذا التأثير والكيفية التى أنتقل من خلالها ، وتتبع هذا التأثير على مر الفترات الزمنية المختلفة التى تطور فن التصوير الإسلامى ومدارسه عبرها.

وسوف نعرض فى هذا الفصل للرسوم الجدارية وتصاوير المخطوطات الإسلامية فى الفترة من القرن (٨٢هـ / ٨م) وحتى نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) التى أمتد إليها هذا التأثير بالدراسة والتحليل فى محاولة للكشف عن هذه التقاليد الفنية التى وفدت من آسيا الوسطى.

### الفترة الأموية:

على الرغم أن أكثر الرسوم الجدارية والمنحوتات الجصية الأموية تحمل الملامح والسمات الرومانية والبيزنطية إلى جانب التقاليد والأساليب الفنية

المساسانية<sup>(١)</sup> ، إلا أنه يلاحظ أشتغالها على بعض العناصر والأساليب الفنية التي يغلب الظن أنها أخذت من بلدان آسيا الوسطى<sup>(٢)</sup>.

ومن أمثلة ذلك ما نشاهده في بعض رسوم النسوة العاريات<sup>(٣)</sup> في قصر عمره<sup>(٤)</sup>. وهذه الرسوم تستند إلى أمثلة هندية أو إلى صور ثانوية من بلدان آسيا الوسطى والتي هي بدورها منقولة من أمثلة هندية<sup>(٥)</sup>.

ويذكر (جربار - Grabar) أن هناك مجموعة من الرسوم عثر عليها أيضاً في قصر الحير الغربي في تدمر والذي شيده الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (١٠٥هـ - ١٢٥هـ / ٧٢٤م - ٧٤٣م) لم يتم نشرها بعد ، وهي تذكرنا إلى حد كبير برسوم الوجوه الحارسة التي تشاهد في فنون آسيا الوسطى البوذية<sup>(٦)</sup>. وتلمح أيضاً في صورة الفارس الذي يمتطى صهوة جواده الراكض وقد شرع يرمى غزلاً يسهم من نفس القصر السابق (لوحة رقم ٢٢) بعض التشابه مع رسم جداري يعود تاريخه إلى القرن ٥م من منطقة شمال شرق آسيا يمثل مجموعة من الفرسان وهم يصطادون بالقوس والسهم (لوحة رقم ٢٣) وخاصة في وضعة الفارس والجواد وجعبة السهام على الرغم من وضوح التأثير الماساني بشكل ظاهر في لوحة قصر الحير الغربي ، ومن المعروف أن للترك القنماء مارسو الصيد الجماعي ، وكان ذيل الثور المقدس (ثور التبت) يستعمل كشارة على الرأس ، ثم اتخذت الشارة بعد ذلك من ذيل الحصان. (لاحظ وجود هذه الشارات في منظر الصيد السابق).

(١) حسن الباشا (د): المرجع السابق ص ٦٠، ٦١، ٦٢.

(٢) اتنجهازون: فن التصوير عند العرب ترجمة عيسى سلمان (د) وسليم طه التكريتي. بغداد ١٩٧٤ ص ٢٩.

(٣) المرجع نفسه: لوحة ص ٣١.

(٤) ينسب البعض هذا القصر إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ - ٩٦هـ / ٧٠٥م - ٧١٥م) ، في حين ينسبه البعض الآخر إلى الوليد الثاني أو يزيد الثالث، والراجح أن يكون هذا

القصر قد بنى بين سنتي ٧٢٤م ، ٧٤٣م أي خلال خلافة هشام بن عبد الملك . ثروت عكاشة (د) المرجع السابق ص ٢٧٧ .

(٥) اتنجهازون: المرجع السابق: ص ٣٢.

(٦) Grabar (o), The Formation of Islamic Art (U.S.A) 1978. P. 162



كما يظهر فى الزخارف الجصية التى تزين سقف مدخل حمام قصر خربة المفجر الذى يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك السّراج الواضح بين التقاليد الشرقية والغربية فى العصر الإسلامى المبكر ، فعلى حين أن وريادات الاكائتمس وزخارف الكروم ذات أصول غربية رومانية فإن رعموس الأشخاص المحيطة بالوريدة المركزية ذات أصول متأخرة قريبة الشبه بالنحت الجصى فى أواسط آسيا خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين<sup>(٧)</sup> (لوحة رقم ٢٤)، ويتضح هذا التشابه فى طريقة تمثيل الملامح وتصنيف الشعر بهيئة مجمدة ، ويمكن مقارنة أشكال هذه الرعموس ورعموس تماثيل بوذا بوسط آسيا وخاصة تلك التى ترجع إلى فترة القرنين الخامس والسادس الميلاديين والتى عثر عليها فى منطقة التركستان الصينية (لوحة رقم ٢٥).

وتكشف لنا مجموعة التماثيل الحجرية التى عثر عليها بقصر خربة المفجر والتى تمثل مجموعة من الفتيات مثلن فى هيئة يغلب عليها طابع القصر وأمتلاء الجسد وتصنيف الشعر بشكل مجمد وهن يمسكن فى أيديهن بباقات من الزهور، بعض التشابه الواضح بينها وبين أشكال المنحوتات بوسط آسياء بل أن (جرابار - Grabar) يرى أنها تنبع فى أسلوبها الفنى نفس القواعد الفنية المتبعة فى أشكال منحوتات وسط آسيا ، ولم يستبعد (جرابار - Grabar) حدوث مثل هذا التأثير الوافد من آسيا الوسطى فى الفترة الأموية ، بل أنه يؤكد أن المنحوتات الجصية فى فترة ما قبل الإسلام مباشرة كانت من أبرز الأشكال الفنية فى العراق وإيران وآسيا للوسطى<sup>(٨)</sup>.

ويشير (اتنجهاوزن - Ettinghausen) أيضاً إلى أن عدداً من التصميمات الزخرفية بقصر خربة المفجر كانت تقليداً لرسم منسوجات فارسية الأصل وربما من آسيا الوسطى كذلك<sup>(٩)</sup>.

(٧) ثروت عكاشة (د.): للرجع السابق ص ١٩

(٨) Grabar (0), op. cit., PP. 160, 162

(٩) اتنجهاوزن: للرجع السابق: ص ٣٦

ويتضح لنا مما سبق أن منطقة آسيا الوسطى كان لها تأثيرها الواضح على بعض الرسوم الجدارية والمنحوتات الأموية وذلك في الفترة التي سبقت ظهور الأويغور عند منتصف القرن (٨٢هـ / ٨م) ، وقد وجدنا اتماماً للفائدة الإشارة إليها حيث أنها تدلنا على أن هذه المنطقة كانت في الفترة قبل موضوع الدراسة أيضاً مصدرراً من المصادر التي أثرت على فن التصوير الإسلامي في مراحل الأولى.

### الفترة العباسية:

تعد هذه الفترة من الفترات الهامة التي صاحبها ظهور تأثير اساليب فن التصوير الأويغوري في التصوير الإسلامي ، وخاصة تلك الأساليب التي كانت تتبع التقاليد الفنية المانوية.

ويرجع السبب في ذلك إلى نزوح جماعات من الأويغور غرباً إلى إيران والعراق ، فقد هاجرت جماعات من الأويغور إلى بغداد ، مع بداية القرن الثالث الهجري (٩م). أثناء خلافة المأمون. وأستقبلت هذه الجماعات بترحيب بالغ عند وصولها ، وعندما وضع أساس مدينة سامراء (٢٢١هـ - ٢٧٦هـ - / ٨٣٦ - ٨٨٩م) في عهد المعتصم ، أستقر الأويغور في المدينة ، وكونوا بسرعة عجيبة مجموعة بشرية قوية ، شغلت نفسها بالأنشطة الفنية (١٠) ، ويمكن ملاحظة هذا التأثير الأويغوري في بعض الرسوم الجدارية التي وصلتنا من إيران والعراق في هذه الفترة.

ففي إيران كشفت الحفائر الحديثة في نيسابور عن صور مائتة مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثاني الهجري أو بداية القرن الثالث (أواخر القرن الثامن الميلادي أو أوائل القرن التاسع) (١١).

(١٠) أوقطاي أصلان ابا: المرجع السابق : ص ٢٩١

(١١) يرجع الفضل في اكتشاف هذه الصور إلى الحفائر الأثرية التي تولاهها متحف الموزيوليتان للفن في نيويورك في سني ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ . حسن الباشا (د).

ومن هذه الصور رسوم لونت بلون واحد ، وأهمها صورة نقلت إلى متحف طهران وهى محددة باللون الأسود ، وتمثل هذه الصورة صياداً ممطياً جواده وهو يركض ، وقد أرتدى فاخر الثياب ، ووضع على رأسه خوذه وتمنطق بحزام ، ومعه سيفان ودرع مستدير الشكل ، وحمل بازاً فوق راسه الأيسر وربط إلى سرجه حيواناً أشبه بأرنب برى ، والصورة من حيث الموضوع والأسلوب الفني متأثرة بالتقاليد الساسانية ، وأن كان يلاحظ أن آسيا الوسطى قد تركت أثرها فى بعض التفاصيل مثل السيفين والخوذة<sup>(١٢)</sup>.

وإلى جانب الرسوم ذات اللون الواحد عثر فى نيسابور على صور متعددة الألوان أستخدم فى رسمها اللون الأسود والأبيض والأزرق والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة ، وتمثل هذه الصور موضوعات مختلفة ، يهمنها منها تلك التى تمثل وجوه بشر وشياطين<sup>(١٣)</sup> ، لأرتباطها بموضوعات التصوير الأويغوري التى ضمت بكثرة رسوم الشياطين والمرتدة.

وفى العراق تعتبر مجموعة الصور المائية المرسومة على الجص والتى عثر عليها فى مدينة سامرا<sup>(١٤)</sup>، من أهم الرسومات الجدارية العباسية التى وضح فيها تأثير فن التصوير الأويغوري. ومن أمثلة رسوم سامرا الجدارية التى يلاحظ فيها هذا التأثير ، تلك الصورة التى عثر عليها فى قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقانى ، وهى تمثل راقصتين فى وضع متماثل ترقصان رقصة مزدوجة<sup>(١٥)</sup> (لوحة رقم ٢٦) حيث نلص تشابهاً بينهما وبين صورة جدارية منفذة بالألوان المائية عثر عليها فى منطقة (باليليك - Balalik)<sup>(١٦)</sup> بوسط آسيا ، تمثل فتاتين تمسك أحدهما فى يدها اليمنى بكأس

(١٢) حسن الباشا (د): المرجع السابق ص ٦٦ دعائد: الفنون الإسلامية: ترجمة أحمد عيسى ص ٣٨

(١٣) حسن الباشا (د): المرجع السابق : ص ٦٧

(١٤) عن هذه الصور للمآية راجع حسن الباشا (د): المرجع السابق ص ٧٠-٧٦

(١٥) المرجع نفسه. ص ٧١ ، ٧٢ ، شكل رقم (٤) ، زكى محمد حسن (د): أطلس الفنون الزعفرية

والتصوير الإسلامية. شكل ٨١٢

(١٦) Rowland (B.), op. cit., P. 211 PL. 15

وفى يدها اليسرى بزهرة. (لوحة رقم ٢٧). ويتضح هذا التشابه فى أسلر التمثيل فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وطريقة الإمساك بالكأس أو الصحن المزخرف فى الصورتين من الخارج بخطوط رأسية ، وطريقة تصفيف الشعر والقصة المرخاه بين الصدغ والأذن ووضع الأقراط فى الأذن ، وقسمات الوجه المتمثلة فى الوجه المستدير (القمرى) والعيون اللوزية ، والحواجب الرفيعة ، والأنف المستقيم والفم لصغير ، وغطاء الرأس الذى يشبه المنديل أو العصابة.

ويذكر " انتجهاوزن " أن هذه السمات لها نظائر فى الفنون الساسانية وفى الرسوم الجدارية التى اكتشفت فى مدينة طرغان (١٧).

والملاحظ أيضاً أن شكل وقسمات وجه هاتين الفتاتين فى الصورة الجدارية السابقة (شكل رقم ٥) تشبه إلى حد كبير أشكال وقسمات الوجوه التى ظهرت فى العديد من رسوم سامرا الجدارية ( شكل رقم ٦).

ومن بين رسوم سامرا الجدارية التى يشاهد فيها للتأثير التركى الأويغورى أيضاً صورة مرسومة على أسطوانة فخارية مطلية بماء الجير ومرسوم عليها بالأكوان عثر عليها مدفونة فى إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقانى ، تمثل أحد الفتيان من المماليك الأتراك يحمل غزالاً فوق كتفيه (لوحة رقم ٢٨ ، شكل رقم ٧) ، وهى تحكى كما يذكر " أصلان آبا " هيئة مواطن تركى فى ملابسه الأصلية (١٨). حيث يرتدى هذا الفتى رداءً غير مفتوح من الجهة الأمامية له ردنان ضيقان ومحروم من الياقة ، يصل طوله إلى ما بعد الركبة بقليل ، أسفله سروال واسع ، ويشد وسطه بحزام رفيع تتكلى منه أطراف جلدية ، وتذكرنا هذه الملابس إلى حد كبير بملابس الأتراك التى كنا نشاهدها فى الرسوم الجدارية

(١٧) انتجهاوزن: المرجع السابق ص ٤٣

(١٨) لوقطاي اصلان آبا: للرجع السابق ص ٢٩١

بوسط آسيا مع بعض الاختلافات الطفيفة<sup>(١٩)</sup> (راجع شكل رقم ٨ ، ب) واللوحات (١١ ، ١٢ ، ١٨).

وتدلى السيدة (أوتو دورن - Otto Dorn) برأيها فى هذه الصورة الجدارية قائلة " بأن الصورة تمثل صياداً أو مريضاً للغنم بحزامه الذى يشد به وسطه ، وهذا الطراز من الأحزمة يرمز إلى الحرية ، بينما تشير الاطراف التى تتدلى منه إلى القبيلة التى ينتمى إليها ، مما يدل على أهمية الدور الذى لعبه فن التصوير العباسى واستخدا له بعض التأثيرات الفنية الوافدة من أواسط آسيا<sup>(٢٠)</sup>، والتى كانت بمثابة منطقة اختزان للأساليب الفنية الساسانية المانوية والتى عادت تؤثر فى التصوير الإسلامى فى القرن الثالث الهجرى (٩م) عن طريق الأتراك الأيوغور.

كما أننا لا نستبعد أن يكون بين الفنانين الأيوغور الذين شاركوا فى عمل الصور الجدارية بسامرا من كان على المسيحية<sup>(٢١)</sup>، أذ يشاهد من بين صور الأسطوانات الصغيرة والمرسومة على جانب واحد منها صوراً لأشخاص ملتحين يرتدون ملابس داكنة اللون تزدان برسوم صليبان صغيرة متكررة من المحتمل أنها تمثل بعض القديسين أو الرهبان المسيحيين (لوحة رقم ٢٩).

(١٩) مما هو جدير بالذكر أن هذا الطراز من الملابس يتوافق مع ما أورده سعد زغلول عبد الحميد (د.) المرجع السابق. ص ١٨٤ نقلاً عن جروسه ، أمباطورية السهوب ، بالفرنسية ص ٥٥ عن الملابس عند الميونغ نو (المون) أثناء أقوام الترك فى منطقة آسيا الوسطى حيث يذكر " أما عن ثيابهم فهم يرتدون ثوباً فضفاضاً ، ينزل حتى منتصف الساق ، مفتوح من الجانبين مشدود من الوسط بحزام يتدل طرفاه من الأمام ، والكمان مشدودان كذلك على الرسغين بسبب شدة البرد ، وهم يرتدون صدرية قصيرة من الفرو فوق الأكتاف ، ويضعون على رءوسهم قلنسوة من الفرو وأحذيتهم من الجلد ، ولهم سراويل واسعة مقفلة عند الكعب بحريط من الجلد.

Rice (D.T), Islamic Painting Edinburg 1971, PP. 35 , 37 (٢٠)  
أبو الحمد فرغلى (د.) التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه،

القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٧

(٢١) راجع ص ٢٥ من الفصل الأول من الدراسة.

وقد سبق وأن رأينا استخدام رسوم الصليبان الصغيرة المتكررة في زخرفة ملابس نبيل تركي بأحد الرسوم الجدارية بمنطقة قيزل (القرن ٧م) <sup>(٢٣)</sup>.  
ويقدم لنا السيد (ستورم رايس - Storm Rice) وجهة نظره حول هذه الصور فهو يرى أن هذه الأسطوانات كانت قواريير الخمر التي كانت لها صالته بجوار جناح الحريم للخليفة بسامراء ، وأن صور الأشخاص المرسومة عليها ربما كانت علامات للخمر المعتقة وصور القديسين تشير إلى أن المسيحيين كانوا يستعملونها دقماً <sup>(٢٤)</sup>.  
ولا يفوتنا أن نذكر أن رسوم أفاعيل الحيوان والطير ورسم البطة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها والتي وجدت في سامرا ، قد سبق وأن شاهدناها في منطقة قيزل بالتركستان بل وفي منطقة باميان وافراسياب (سمرقند) بآسيا الوسطى <sup>(٢٥)</sup>.

### العصر الغزنوي:

عثر على العديد من الصور المائية المرسومة على الجص كانت تزين بهو الاستقبال بقصر لشكري بازار <sup>(٢٥)</sup> ترجع في الغالب إلى القرن (٥هـ / ١١م) ، حيث يوجد ما لا يقل عن أربعة وأربعين رسماً لأشخاص في حالة الوقوف بكامل أجسامهم ، مثلت وجوههم في وضعة ثلاثية الأرباع في حين رسمت أقدامهم في وضعة جانبية وتحيط بزموسهم الهالات (الوحة رقم ٣٠).

(٢٢) راجع لوحة رقم ١١ وشكل رقم ٧ من الدراسة

(٢٣) أبو الحمد فرغلي (د.): المرجع السابق: ص ٦٨ P. 15, Arabica V., Rice. (S.),

(٢٤) راجع ص ٦٠ ، ولوحة رقم ١٤ من الدراسة

(٢٥) قام السيد (شلومبرجيه - Schlumberger) بمقارن أثرية في منطقة لشكري بازار في

عام ١٩٥٠م وكانت هذه الحفائر تتبع للمهد العلمي الفرنسي ، وما هو جدير بالذكر أن القصر الغزنوي بهذه المنطقة قد تعرض للتخريب على يد المغول في سنة (٦١٩هـ /

Rice. (D.T.), OP. cit., P. 38 (١٢٢١م)

ويلبس هؤلاء الرجال الذين هم في الغالب يمثلون حرس القصر من المماليك الغزنويين حول عرش السلطان، ثياباً طويلة (ربما كانت قمصان طويلة أو قفاطين) ويتمنطقون بأحزمة جلدية ذات أطراف تتسدل إلى الأمام، ويلبسون كذلك أحنية برقية طويلة من الجلد الخشن (شكل رقم ٩)، وتظهر لنا هذه الأزياء مزيجاً بين العناصر الساسانية وتلك التي من أواسط آسيا<sup>(٢٦)</sup>، بل أننا نلمس تشابهاً واضحاً بين رسوم المماليك الغزنويين ورسوم غلمان المماليك الأتراك ونبلائهم في منطقة قيزيل<sup>(٢٧)</sup> من حيث أسلوب التمثيل في هيئة صفوف والوضعة والثياب التي توحى بأن أصحابها من الأتراك.

### العصر السلجوقي:

يمكن ملاحظة تأثير التصوير الأوغوري في الفترة السلجوقية في سهولة ويسر ، حيث امتد هذا التأثير إلى تصاوير المخطوطات والرسوم الجدارية بل وإلى الفنون التطبيقية مثل الخزف المينائي والخزف ذي البريق المعدني الذي كان يصنع في مدينتي الري وقاشان ، وإلى بعض المنحوتات الجصية والحجرية وذلك في الفترة منذ نهاية القرن السادس الهجري وبداية القرن السابع الهجري (١٢ - ١٣م).

والحقيقة أن الترك نقلوا أسلوب التصوير الأوغوري من وسط آسيا إلى غربها ، وغرسوا تلك الأسس في غزنة والري وقاشان والموصل ، ثم في الأناضول أخيراً ، وكان دخول طغرلوك مؤسس دولة السلجقة العظام مدينة بغداد عام (٤٤٧هـ - ١٠٥٥م) واتخاذه لقب سلطان ، نقطة بداية لانتشار فن السلجقة وحضارتهم في المنطقة<sup>(٢٨)</sup>.

(٢٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق: لوحة رقم (٣٠)

Atasoy. (N)) Turkish Miniature painting  
(٢٧) المرجع نفسه لوحة رقم (٣١) Istanbul - 1974. P. 14

(٢٨) لوطفاي آصيلان آبا: المرجع السابق : ص ٢٩١

ويمكن دراسة أساليب التصوير السلجوقي التي وضع فيها التأثير بأساليب التصوير الأويغوري على النحو التالي:

**تصاوير المخطوطات:**

من المعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستخدمون في بطانتهم كتاباً من أصل أويغوري ، وكبير الظن أن أثرهم في قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر اتباع الكنيسة المسيحية في بلاد الشام والجزيرة<sup>(٢٩)</sup>. ونحن وأن لم نطفر بشئ من المنمنمات السلجوقية مما يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجري (١٢م)، إلا أن خير ما لدينا من أمثلة يتركز في مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس بالمكتبة الأهلية في باريس مؤرخ بسنة (٥٩٥هـ / ١١٩٩م) يحتمل أن يكون قد كتب بتكليف من الأمير الزنكي نور الدين أرسلان شاه الأول بمدينة الموصل.

ويلاحظ أن رسوم السحن الأدمية في تصاوير هذا المخطوط وطريقة تصفيف الشعر قريبة الشبه من مثيلتها في الرسوم الجدارية التي كشف عنها في مدينة طرغان وأيضاً تلك التي ظهرت على خزف الرى من النوع المعروف بأسم مينائى.

ونرى في إحدى صور هذه النسخة من مخطوط الترياق قصر الأمير وحديقته فوق خلفية حمراء، ومجموعة من سيدات القصر (حريم القصر) وقد أحطن بالأمير الذي مثل من المواجهة وهو يجلس القرفصاء، ويمسك في يده اليمنى بكأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة باللون الذهبى ، وتعكس ملامح هذا الأمير، وكذلك ملابسه الطابع السلجوقي الأويغوري، أما صور السيدات اللاتي يحطن به فهى تشبه النمط الذى ألفناه على الخزف السلجوقي<sup>(٣٠)</sup> (لوحة رقم ٣١).

(٢٩) زكى محمد حسن (د): الفنون الإيرانية القاهرة ١٩٤٠ ص ٢٢ ويذكر د. زكى محمد حسن في هذا الصدد أن أولى مدارس التصوير في الإسلام تنسب إلى العصر السلجوقي ، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب منعب مانى في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها. المرجع نفسه ص ٢١

(٣٠) أوطاى اعلان آبا: المرجع السابق ص ٢٩٢



وفى مخطوطة أخرى من كتاب التزيين يرجع نسبتها إلى مدينة الموصل فى بداية القرن السابع الهجرى (١٣م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى قينا ، تصويرية تشتمل على ثلاثة مناظر مختلفة ، يحكى المنظر الأوسط منها صورة واقعية لحياة القصر ، حيث نجد أحد الأمراء يجلس القرقصاء ومن حوله حرسه وخدمه (لوحة رقم ٣٢). وقد ارتدى الملابس التركية، كما أن ملامح وجهه وطريقة تصفيف شعره الذى يظهر بشكل متموج وقد اتسدل على الكتف تذكرنا بمثيلاتها فى الرسوم والصور الأويغورية (٣١). ويلاحظ أن هذا الأمير يقبض بيده اليمنى على منديل أبيض اللون ، وهو تقليد تركى اويغورى قديم (٣٢).

ويمكن تتبع أستمراية التقاليد الفنية السلجوقية الأويغورية فى العديد من التصاوير " كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل " الذى كتبه ابن الرزاز الجزرى بتكليف من السلطان الأرتقى الملك الناصر محمود بديار بكر عام (٦٠٥هـ / ١٢٠٦م) (٣٣).

ومن أمثلة تصاوير هذه النسخة صورة تمثل جهازاً بهيئة فتاة تمسك بابريق فى يدها اليمنى ، فى حين تمسك فى يدها اليسرى بمنديل وصولجان ، ويتضح بجلاء فى ملابس وملاح هذه الفتاة وطريقة تصفيف شعرها الطابع السلجوقى الأويغورى (لوحة رقم ٣٣).

(٣١) راجع لوحة رقم ٣ ، ١٢ من الدراسة

(٣٢) راجع حاشية رقم ٢٤ فى الفصل الثانى من الدراسة

(٣٣) تحتفظ بهذه النسخة من كتاب الحيل الهندسية مكتبة متحف طوقايوسراى (مكتبة أحمد

الثالث) تحت رقم ٣٤٧٢ ، وهى بخط محمد بن يوسف الحسن الكوفى ، وعن ما ورد

بها من تصاوير راجع:

Öney (G), Anadolu Selçuklu, Mimari Süslemesi Ve El sanatları, Ankara-1992 Resim: 124,125,126,127,128,129,130

وفى اللوحة الأفتتاحية للجزء السابع عشر من مخطوط كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني المؤرخ بسنة (٦١٦هـ / ١٢١٩م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية بأستانبول ، نرى أميراً جالماً على كرسي وأمامه ثلاثة أوان، ويده قوس وسهم<sup>(٣٤)</sup> ، وعلى جانبيه فى أوضاع متماثلة - ثمانية من الأتباع، وحول رأسه ملكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بعصابة تنقوس على هيئة ثلاثة أهلة ، يحف الهلال الأوسط الكبير منها برأس الأمير ، وحول عضدى الأمير عصابتان يقرأ عليهما " بدر الدين لولو بن عبد الله " (لوحة رقم ٣٤). ويتضح فى هذه الصورة التى تعتبر صورة شخصية للأتراك السلجوقي بدر الدين لولو بن عبد الرحمن أستمراية التأثير بالأسلوب التركى الأويغورى من خلال الزى وملامح الوجه ، وأيضاً فى استخدام اللون اللازوردى والأحمر مع درجات متعددة من الأزرق ، فوق أرضية ذهبية<sup>(٣٥)</sup>.

(٣٤) القوس والسهم من أسلحة التركى منذ القدم ، وكان التركى الذى عرفه المسلمون اعتباراً من القرن الثالث الهجرى (٩م) هو الفارس بالامتياز دون منازع ، فهو كما يصفه الجاحظ ، يركب برذونه الذى لا يعرف التعب ، ويحمل أكثر من قوس ، ويرمى بالسهم من بعيد وفى كل اتجاه ، من أمام ، ومن خلف ، وعن يمين ، وعن يسار ، وهو يحكم الرمي على كل شئ.

سعد زغلول عبد الحميد (د): المرجع السابق ص ١٨٩  
وقد ورد ذكر القوس والنهيب والأسهم الثلاثة فى أسطورة أغوز أقدم الأساطير التركية ، وفى بعض الأحيان كان يشار إلى عدد القبائل بالسهم مثل الأقوام التركية التى سميت باللون لوق أى السهام المشعة.

محمد السيد محمد جاد (د): المرجع السابق ص ٢٦٥ ، ٢٦٦  
والقوس والسهم هما رمز السلطة لدى الحكام السلاجقة فى منطقة الشرق الأدنى خلال هذه الفترة بدلاً من السيف العربى.

ثروت عكاشة (د): المرجع السابق ص ٣١٢

(٣٥) أوفتاي أصلان آيا: المرجع السابق ص ٢٩٢

وقد أمتد أثر التصوير الأوغوري أيضاً إلى تصاوير بعض المخطوطات السلجوقية الأخرى والتي انجزت في الأناضول في عهد سلاجقة الروم، نذكر منها نسخة من مخطوط (ورقة وكلشاه)<sup>(٣٦)</sup> محفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي، وتتضمن هذه النسخة إحدى وسبعين ورقة وسبعين تصويراً، وهي تعتبر النسخة الوحيدة المزودة والمعروفة حتى الآن من هذا المخطوط. وأغلب الظن أن هذه النسخة يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١٣هـ - ١٤م) ، وعلى الرغم أن الأقليم الذي زوّقت فيه كان مثار اختلاف بين الباحثين ، إلا أن الأبحاث الحديثة ترجح نسبتها إلى مدينة قونية عاصمة سلاجقة آسيا الصغرى<sup>(٣٧)</sup>.

أما عن ناسخ هذا المخطوط فهو " محمد الخوى النقاش " ومزقه فهو " عبد المؤمن بن محمد الخوى النقاش " الذي يتضح من اسمه أنه ابن محمد النقاش ، ووفقاً لما ذكره (Kemal Özergin) فإن أسرة عبد المؤمن هذا كانت في الأصل من مدينة خوى<sup>(٣٨)</sup> ثم رحلت إلى أذربيجان ومنها إلى منطقة قسطنطينية حيث أُنشئت هناك<sup>(٣٩)</sup>.

(٣٦) صيغت الأشعار الغرامية الواردة بهذا المخطوط بالفارسية للسلطان محمود الغزنوي في القرن (٥٥هـ / ١١م) ، وهي تعتمد بصفة أساسية على إحدى الحكايات التي سجلها أحد شعراء العرب في القرن ٧م ، وهي تحكي القصة الكاملة لورقه وكلشاه في أسلوب قصصي وكيف قامت الحرب بين قبيلة بني شيبه وقبيلة بني ضبية بسبب رفض كلشاه الزواج من ربيع بن عدنان من بني ضبية وتمسكها بالزواج من ابن عمها ورقة.

(٣٧) Atasoy. (N.) op. cit., P. 14, Öney (G) op. cit., P.P 255, 256  
ويذكر أوقطاي أصلان آبا: للرجع السابق: ص ٢٩٢ بأن تصاوير ورقه وكلشاه ذات صلة وثيقة بالأناضول ، أما النظريات التي تربط بين تصاوير هذا المخطوط وبين العراق، لما بها من تصوير عن الطبيعة فامر بعيد للتصديق.

(٣٨) تقع مدينة خوى قرب الحدود التركية الإيرانية الآن

(٣٩) Öney (G) op. cit., P. 256

ويظهر التأثير الأيوغورى فى تصاوير هذا المخطوط من خلال استخدام اللون الأحمر والأزرق اللازوردى والأسود ، ومن خلال ملامح الأشخاص المتمثلة فى الوجوه المستديرة والقمرية والعيون الضيقة اللوزية ، والحوابج الرفيعة المقوسة والفم الصغير ، وتصفيف الشعر بهيئة ضفائر طويلة تنسدل على الأكتاف وخلف الرأس ، وأيضاً فى شكل الملابس المتمثلة فى الأردية القصيرة والسراويل (لوحة رقم ٣٥) ، وتذكرنا هذه الملامح والأردية بمثلثاتها فى التصاوير الأيوغورية وتلك التى ظهرت خزف الرى من النوع المعروف بأسم مينائى (٤٠).

وهناك مخطوط سلجوقى آخر يحمل بعض خصائص التصوير الأيوغورى النبوذى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ، يشتمل على مائة وست وأربعين ورقة بخط النسخ ، ذكر أنه مما عمل فى قيصريّة وأقسراى بين عامى (٦٧٠هـ/١٢٧١م - ٦٧١هـ/١٢٧٢م) مع إشارة إلى أن كاتبه ومصوره من أهل سيواس ، وينقسم هذا العمل إلى ثلاثة أجزاء ، كتبها ابن السجستانى الذى صرح فى الجزء الأول بأنه جاب العالم الإسلامى ، وشغل نفسه بعلوم التجيم وضرب الرمل وأعمال المحر وتصاويره ، ويأخذ الجزء الثانى عنوان "كتاب دقائق الحقائق" وقد كتب فى أقسراى عام (٦٧٠هـ/ ١٢٧١م) وجاء فى أحد المواضع أن كاتبه هو "نصر الدين محمد بن على السجستانى" ، أما الجزء الثالث والأخير فيعنوان "مؤنس الحوار" وقد كتب هذا الجزء فى قيصريّة عام (٦٧١هـ / ١٢٧٢م) وورد أسم الكاتب هكذا "ناصر الرمال الساعاتى السيواسى" وأنه يهدى هذا الجزء للسultan غياث الدين كيخسرو الثالث ، وهذا الكاتب الذى وفد أصلاً من سجستان وأستقر به المقام فى سيواس ، كان أيضاً مصور منمنمات ، ويتضح من أسلوب التصوير أن العمل تم كله بيد واحدة حيث لا توجد فروق فى التركيب والتكوين بين أول هذا العمل وآخره.

ويتضمن هذا المخطوط عدة تصاوير تمثل موضوعات مختلفة ، مثل صور ملائكة بعدة رءوس وعدة أذرع ، وصورة ملاك فوق صهوة جواد يصارع تنيناً ، أو ملاك يركب أسداً ، أو رجل يحمل علماً بيده ويركب ظهر طائر أبيض ، أو طيور خيالية متنوعة. ويرجع نسبة هذا الأسلوب إلى الفن البوذي الأويغوري ، والواقع أن السوابق كثيرة لصور أعمال التتجيم في التصوير الأويغوري القديم ، ويذكر ربروك وهو رحاله فرانسكائي من القرن (١٣م) ، أن كهنة الأويغوريين جعلوا لأنفسهم تعويذات وطلاسم من الصور والتمائيل وحروف الكتابة<sup>(٤١)</sup>.

### الرسوم الجدارية:

يعتبر ما وصلنا من الرسوم الجدارية السلجوقية قليل بالمقارنة مع ما وصلنا من صور المخطوطات ، على أن القسم الإسلامي من متاحف برلين، والمتحف الأهلي في طهران ، وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور جدارية إيرانية ترجع إلى عصر السلجقة في القرن السادس الهجري (١٢م).

وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من رسوم لم يراع فيها قواعد المنظور ، وبأن رسوم الأشخاص رتب في صفوف يعلو بعضها الآخر ، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب التي أنتشرت في التركستان الصينية ، ولا سيما رسوم قبائل الأويغور التي كشفت عنها في مدينة قوجو ، كما أنها تشبه إلى حد كبير الرسوم الأدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري<sup>(٤٢)</sup>.

(٤١) اوفطاي آصلان آبا: للرجع السابق ص ٢٩٥

(٤٢) زكي محمد حسن (د): الفنون الإيرانية ص ٥٩ ، ٦٠

ومن أمثلة هذه الرسوم رسم يمثل خمسة رسوم آدمية<sup>(٤٣)</sup> ، ثلاثة منها فى الصف العلوى وأثنين فى الصف السفلى ، وتكشف ملامح وقسمات الوجوه الأدمية ، وطريقة تصفيف الشعر ، والملابس عن التأثير بالأساليب الفنية التى ظهرت فى التصاوير والرسوم الجدارية الأويغورية.

ومنها أيضاً جزء من رسم جدارى (فى مجموعة هيراماتك) من القرن (١٢/١٧م) يمثل مجموعة من الأشخاص بينهم بعض النسوة يتحدثون إلى شخصين أمام قصر يوجد فى خلفية الرسم يظهر منه عقد مدخله النصف دائرى وجزء من واجهته<sup>(٤٤)</sup> المزدان بالزخارف الهندسية وأشكال الكائنات الخرافية (شكل رقم ١٠) ، ونكاد نلمس بوضوح أثر مدرسة التصوير الأويغورى فى هذا الرسم من خلال ملامح وقسمات الوجوه الأدمية ، وطريقة تصفيف الشعر بيئة لم تتسدل على الجبهات الأردية القصيرة والأحزمة والأحذية الجلدية ذات الرقبة الطويلة ، والرسم فى مجمله يذكرنا برسوم غلمان الممالك الأتراك ونبلائهم فى منطقة قيزيل.

### المنحوتات الجصية والحجرية:

توجد مجموعة من تماثيل سلجوقية من الجص لرجال ونساء فى أوضاع بين الجالس والواقف ، ومعظمها بأرتفاع متر تقريباً ، كما توجد تماثيل تصفيه لأمرأ ونبلاء ، تم العثور عليها فى حفريات أجريت بمدينة الرى بايران ، ويبدو أن هذه التماثيل كانت تستخدم لتزيين القصور والاستراحات ، وقد يعطينا وجود بقايا بعض الألوان عليها ، الدليل على أنها كانت مدهونة فى أول الأمر ، كما وصلنا إلى جانب ذلك بعض المنحوتات التى تمثل أشكال بعض الحيوانات أو أشكال الكائنات الخرافية ، ولاشك أن هذا كله يعتبر استمراراً لأساليب فن النحت عند الأويغوريين ببلاد التركستان<sup>(٤٥)</sup>.

(٤٣) زكى محمد حسن (د): أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٨٣٠)

(٤٤) المرجع نفسه: شكل (٨٣١) زكى محمد حسن (د): الفنون الإيرانية شكل ٣٧

(٤٥) أوقطاي أصلان آبا: للمرجع السابق: ص ٢٤٤

ويوجد بمتحف الفن في ورشستر تمثال من الجص لرجل واقف ، يعتبر نموذجاً رائعاً لأسلوب النحت عند السلاجقة العظام ، ويحمل التمثال صولجاناً في يده اليمنى ، ومندبلاً في اليد اليسرى ، وسحنته تركيبة الملامح ، وشعره طويل ينسدل على الأكتاف وعلى رأسه طاقية وحول رقبتة قلادة ، وقطانته محكم حول الوسط ، ومشدود بحزام يتدلى منه طرفاه ، وترينه زخارف تجمع بين أشكال النجوم والصلبان وشريط الطراز الذي على الكمين به زخارف مجردة بدلاً من الكتابات ، وارجل التمثال مبتورة<sup>(٤٦)</sup> (لوحة رقم ٣٦).

ويحتفظ متحف فكتوريا والبرت بلندن بثلاثة تماثيل جصية متماثلة ، وجوهها كاملة ، وأغطية رءوسها تتدلى من الجوانب وكأنها قناع (لوحة رقم ٣٧) وهي تذكرنا بغطاء الرأس الموضوع على رأس القارس في تمثال (الراكب الأزرق) والذي عثر عليه في إحدى المقابر بمنطقة طرفان (القرن ٨-٧م)<sup>(٤٧)</sup> (لوحة رقم ٣٨) فضلاً عن القفاطين المشدودة باحزمة في الوسط والتي تنتهي بأطراف تتدلى إلى أسفل.

وفي متحف المتروبوليتان نيويورك (مجموعة بارنت) تمثال اصغر حجماً ، لعله يمثل صورة لأمير سلجوقي والذي مثل بغطاء رأسه وقلادته ، ونطاق سيفه الذي يتدلى من وسطه بقطانته الأنيق ، وفي المتحف نفسه ، رأس تمثال بحالة جيدة ، سلجوقية الملامح في كل تفاصيلها ، فالوجه محدد القسمات تماماً والشعر طويل متموج ، ويستمر من تحت غطاء الرأس بصورة محورة<sup>(٤٨)</sup>.

(٤٦) لوقطاي آصلان آبا: المرجع السابق ص ٢٤٤ ، شكل ٢٠٥

(٤٧) Speiser (W.), The Art of China. (Holland - 1960) plate in page 123

(٤٨) لوقطاي آصلان آبا: المرجع السابق : ص ٢٤٤

وعثر في حفريات بمدينة الرى على حشوة من الجص محفور عليها مناظر متنوعة بأسلوب متميز للغاية ، وفي كسوة جدار من الجص ذى زخارف بارزة باسم السلطان طغرل بك من إيران (القرن ٦هـ/١٢م) يحتفظ بها متحف بنسلفانيا بأمريكا نجد صور أشخاص يقفون فى تقابل وتمائل على جانبي حاكم يجلس فوق عرش مرتفع<sup>(٤٩)</sup>، وقد زينت واجهة الدرش بأشكال للنجوم والصلبان ، ويمسك السلطان فى يده اليمنى كأساً ، ويضع اليسرى على ركبته ، ويرتدى الأشخاص قفاطين ، مشدود عليها بأحزمة تتدلى منها أطرافها كما هو مألوف ، وتظهر الأحنية ذات الرقبة الطويلة وهى تعتبر عنصراً واضحاً فى الزى التركى.

كما عثر أيضاً بحفريات أخرى بالرى (مجموعة ستورا) على نقش جصى ملون بألوان مستقاه من الألوان المستخدمة فى الخزف ، ويتكون هذا النقش من عدد من النجوم الكبيرة ذات الثمانية رءوس ، يجلس فى أثنين منها رجل وأمرأة، ومن خلفهم أشخاص يجلسون فى المساحات الخالية ، ويوجد فوق ذلك منظر للعرش ومن حوله يقف جماعة للرقص والموسيقى ، ونرى فى نقش آخر من الجص موجود فى متحف بوسطن مجموعة من الأشخاص يتراقصون ، الواحد منهم إلى جوار الآخر وذلك بداخل مناطق أو سرر كبيرة وتضم ثلاث من هذه المناطق ، صور الفرسان ، بينما تضم واحدة من هذه المناطق أثنين من الرقصات ، وللقش أطار يحتوى على أشكال فهود وكلاب صيد متتابعة<sup>(٥٠)</sup>.

أما عن المنحوتات التى وصلتنا من عهد سلاجقة الأناضول فمعظمها من الحجر، ولم تصادف إلا أمثلة قليلة من المنحوتات الجصية ، وربما كان مرجع ذلك إلى قسوة المناخ وكثرة الأمطار ، وليس هناك شك فى أن سلاجقة الأناضول قد تأثروا فى هذا المجال بالسلاجقة العظام وبالأويغوريين من قبلهم.

(٤٩) لوطلاى أصلان آبا: المرجع السابق: ص ٢٤٤ ، زكى محمد حسن (د). أطلس الفنون

الزعرية والتباوير الإسلامية ص ٤٩٩ شكل ٧٧٨

(٥٠) لوطلاى أصلان آبا: المرجع السابق : ص ٢٤٥



وتعكس المجموعات الكبيرة من التماثيل والمنحوتات الحجرية التي وصلتنا من هذه الفترة مدى الأزدهار الذي وصل إليه هذا الفن في الأناضول في الفترة السلجوقية. ويتضح في الأشكال الأدمية المستخدمة في هذه المنحوتات الصلة الواضحة بسميزات وخصائص تمثيل الأشخاص في منطقة وسط آسيا والتي كان ظهورها في الفن الإسلامي لأول مرة خلال الفترة العباسية (٥١).

ويحتفظ متحف اتجاه مناره بقوئيه ومتحف طاش باق شهر بعدد من المنحوتات الأدمية يمكن اعتبارها أمثلة هامة جداً للتماثيل المجسدة في العصر السلجوقي ، ونذكر منها نحت لأتسان يجلس القرفصاء وفي يده جسم بمستدير (مصدره قلعة قونية) ، ويتضح من هذا العمل أن الفنان كان يصور الحاكم في زيه التقليدي (لوحة رقم ٣٩).

وفي المتحف الإسلامي ببرلين الشرقية ، مثل آخر ، يصور رجلاً جالساً القرفصاء ويعزف على عوده ، وتتم خطوط وجهه عن تعبير حقيقي لأتسان مأخوذ بتوافق النغم الموسيقي واتسجابه ، ولا بد للأتسان أن يدرك أن فن عمل الصور الشخصية إنما يضرب في الماضي حتى زمن الأوغوريين (٥٢).

وفي متحف اتجاه مناره بقوئيه ، شاهد قبر لرجل مسن ذى لحيه ، يجلس فوق كرسى ويده قفازاً بمسك به صقراً ، ويداعب بيده الثانية ذقن صغير إلى جواره ، ويتمنطق بحزام حول ريسطه ، والملابس هنا نمطية للغاية وتعكس مألوف الأرياء التركية القديمة (٥٣) ومن بين موضوعات المنحوتات السلجوقية الحجرية أيضاً بمنطقة الأناضول نجد أشكال تمثل حيوانات

Öney (G) OP. cit., P. 234 (٥١)

(٥٢) اوغطاي أصلان آبا: المرجع السابق: ص ٢٤٥

Öney (G) op. cit., PL. 29

(٥٣) المرجع نفسه: ص ٢٤٥

مثل الأسد والثور والفيل أو كائنات خرافية مثل النمر ذى الرأسين<sup>(٥٤)</sup> والتنين<sup>(٥٥)</sup> والطائر ذو الوجه الأدمى<sup>(٥٦)</sup>.

أما عن المنحوتات الجصية فإن أكثر ما وصلنا منها جاء من قصور قونية السلجوقية ، ومعظم ما وجد من الأشكال الأدمية محفوظ الآن فى متحف الفن التركى الإسلامى باستانبول نذكر منها قطعة كبيرة تتضمن منظرأ لفارسين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر ، والفارس الذى على اليسار يطعن بسيفه فم غول ممدد خلف جواده وقد شب الجواد على قدميه للخلفتين ، أما الفارس الثانى فيلتف حول نفسه محاولاً قتل أسد يتأهب للهجوم عليه ، ويذكرنا موضوع الصراع بين الفارس والأسد بموضوعات الحفر على الرخام عند الغزنويين<sup>(٥٧)</sup>.

ويشير أصلان آبا " أن الترك على الرغم من الوفرة العجيبة فى أنواع النحت الكلاسيكى الذى كان يحيط بهم فى كل مكان ظلوا مخلصين لفنونهم وتقاليدهم القديمة<sup>(٥٨)</sup> " .

(٥٤) أكتشفت فى منطقة آسيا الوسطى بعض قطع من السجاد المعقود من بين زخارفها رسوم لنسور بعضها ذات رأس واحد والأخرى ذات رأسين.

Yetkin (S). op. cit., PP. 21,28

مما يدل على أن أصول هذا الشكل الذى نشاهده بين زخارف بعض التحف الإسلامية ترجع إلى هذه المنطقة.

(٥٥) راجع حاشية رقم ١٢ (الفصل الثانى من الدراسة)

(٥٦) يرى البعض أن أصل شكل الطيور ذات الوجوه الأدمية هو شكل السرينات — Sirenes

(عرائس البحر) الواردة فى الأساطير اليونانية وهى كائنات أسطورية لها رعوس نساء وأجسام طيور كانت تسحر لللاحين بفنائها ، فإذا أقربوا من الموضع الذى يصدر منه الصوت وهو الصخور المخاذية لسطح الماء تتحطم الزوارق ويهلكوا. راجع حسين رمضان (٥): للمرجع السابق ص ٢٥١.

(٥٧) أوقطاي أحبلان آبا: المرجع السابق: ص ٢٤٦

(٥٨) نفس المرجع ونفس الصفحة.

### الفنون التطبيقية:

يعتبر الخزف من أبرز الفنون التطبيقية السلجوقية التي يلاحظ في رسومها استمرار بعض الأساليب الفنية التصويرية الأويغورية ، وخاصة ذلك النوع الذي رسمت زخارفه بالمينا المتعددة الألوان فوق طبقة معتمة ناتجة عن إضافة مادة القصدير إلى مكوناتها والمعروف باسم " الخزف المينائي " وأيضاً الخزف ذي البريق المعدني ، وقد كانا ينتجان في مدينتي الري وقاشان ، ويكثر في رسوم هذين النوعين من الخزف السلجوقي تمثيل رسوم الأمراء والأميرات بمفردهم <sup>(٥٩)</sup> ، أو بين رجال الحاشية ونسائهما <sup>(٦٠)</sup> ، رسوم الفرسان وهم يمتطون صهوات جيادهم <sup>(٦١)</sup> ، رسوم الصيد <sup>(٦٢)</sup> ، رسوم القتال <sup>(٦٣)</sup> ، رسوم الطرب <sup>(٦٤)</sup> وغيرها . ويتجلى في معظم هذه الرسوم التأثير الواضح بمدرسة التصوير في المخطوطات السلجوقية والتي تأثرت بدورها بالتصوير الأويغوري.

ويتضح التأثير التركي الأويغوري في رسوم الأشخاص الممثلة على هذين النوعين من الخزف من خلال أسلوب تمثيل السحن فالرسوم كلها ذات وجه قمري مستدير والعيون لوزية والشعر طويل مصفف أما بهيئة

Fehervari (G), Islamic Pottery, London, 1973 - PL. 40, (٥٩)

No.93b PL, 41, N. 94, pope (A.U.) Masterpieces of persian Art, New york 1945, PL 87

Kühnel (E), The Minor Arts of Islam, New York, 1971 Fig 65 (٦٠)

Allan (J.W) Islamic Ceramics, Oxford, 1991 PL. 14 (٦١)

Dury (C.J) Art of Islam. (Germany- 1970) PL. page 93 (٦٢)

Bulletin of The American Institute for Iranian Art and Archaeology June 1937, VOL-V NO-1 (٦٣)

Cluck - Diez, (E) Die Kunst des Islam, Berlin 1925, PL. P. 412, Kühnel (E), OP. cit, Fig 64 (٦٤)

صفائير تتسدل على الأكتاف وخلف الرأس (لوحة رقم ٤٠) (شكل رقم ١١) أو على هيئة لمع تتسدل على الجبهة وعلى الأذنين ، وأيضاً من خلال الملابس حيث يرتدى الأشخاص القفاطين القصيرة والسراويل والأحزمة فضلاً عن الأحذية ذات الرقبة الطويلة. (لوحة رقم ٤١).

وقد أنتقل تأثير الخزف المينائي إلى الأناضول في العصر السلجوقي<sup>(١٥)</sup>، حيث وصلتنا بلاطات وأواني خزفية تزدان بزخارف ورسوم منقذة فوق البطانة القصديرية وهي تذكرنا بهذا النوع من الخزف الذي كان يصنع في إيران في العصر السلجوقي ، وأن كان ما وصلنا من الأناضول في الفترة السلجوقية منه يعد قليل ونادر .

ومن أمثله بلاطه نجمية الشكل رسم عليها منظر يمثل شخصاً جالساً الجاسة الشرقية وتحيط برأسه هاله<sup>(١٦)</sup>، وأبريق ذو بدن منتفخ ومصعب قصير يزخرف بدنه ثلاثة أشربة يزدان العلوى والسفلى منها برسوم اشخاص في اوضاع مختلفة<sup>(١٧)</sup> ويتضح في أسلوب رسم ملامح الأشخاص وملابسهم في المثلين السابقين التأثير بالأساليب التصويرية التركية الأيوغورية.

كما نلاحظ هذا التأثير أيضاً في رسوم الاشخاص التي مثلت على البلاطات الخزفية السلجوقية الأناضولية التي نفذت بأسلوب الرسم تحت الطلاء<sup>(١٨)</sup> (لوحة رقم ٤٢) أو بأسلوب البريق المعدني<sup>(١٩)</sup>.

(١٥) أكتشف السلاجقة هذه الطريقة الصناعية (المينائي) ومورس إنتاجها في إيران ثم في العراق ، سوريا ومصر حيث لم تكن معروفة هناك كلية ، لكنها انتقلت إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم وهذا يوضح الدور الكبير الذي لعبوه. لوقطاي آصلان آبا: المرجع السابق : ص ٢٥٨

Öney (G) OP. cit, PL 84 (٦٦)

Rice (D.T.) op. cit, PL. 186 (٦٧)

Öney (G) op. cit, PL, 72, 73, Rice (D.T.) op. cit PL. 185 (٦٨)

Öney (G) Tiles And Ceramics, PL. page 11 (٦٩)

والجدير بالذكر أن معظم هذه البلاطات عثر عليها في الحفائر التي أجريت في قصر قورباد آباد في إيشهر ويحتفظ بها متحف قره طاي مدرسة علمية قديمة.

### العصر الفاطمى:

يلاحظ فى بعض الأعمال الفنية التصويرية الفاطمية ظهور بعض تأثيرات من وسط آسيا ويعزى هذا التأثير الوافد أما إلى أسلوب سامرا فى التصوير أو إلى أسلوب مدرسة التصوير بأواسط آسيا ، (منطقة باميان) ومن هذه الأعمال صورة جدارية تمثل شاباً يجلس متربعا ويمسك بيده اليمنى كأساً، ويرتدى جلباباً ، وعلى رأسه عمامة ، وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينتهيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء ، ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما من الخلف والأخرى من الأمام ، وجسم الشاب فى وضعه أمامية ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد<sup>(٧٠)</sup> (لوحة رقم ٤٣).

وتتشابه هذه الصورة الجدارية من حيث الشكل والزخارف والصور الجدارية فى سامرا ، كما يبدو التشابه واضحاً بين قسمات وملامح وجه هذا الشاب (شكل رقم ١٢) وملامح وجه الفتاتين فى الصورة الجدارية التى عثر عليها فى منطقة باليليك بوسط آسيا (راجع شكل رقم ٤ و لوحة رقم ٢٧) بل أننا نلمس أن هناك تشابهاً بينها وبين صورة جدارية تمثل البودستقا من باميان (القرن ٧م) (لوحة رقم ٤٤) من حيث الجلسة والشاح والموضوع حول الظهر والذي يخرج طرفاه من تحت الإبطين ، وإن كان الشاح فى صورة البودستقا يتدلى إلى أسفل بشكل واقعى ، ويضاً من حيث الهالة الكاملة الاستدارة حول الرأس، وتمثيل الجسم فى وضعة أمامية والوجه فى وضعة ثلاثية الأرباع.

(٧٠) حسن الباشا (د): فنون التصوير الإسلامى فى مصر. القاهرة ١٩٩٤ طبعة ثانية ص ٥٦

أما بالنسبة للفنون التطبيقية الفاطمية ، فأنه من الملاحظ اشتغال بعض أوانى الخزف ذى البريق المعدنى على رسوم وصور تعكس التأثيرات السلجوقية من حيث ملامح الوجوه وطريقة تصفيف الشعر ، وهى تمثل نفس الخصائص التى سبق وأن شاهدناها فى بعض الأعمال التصويرية الأويغورية بوسط آسيا ، ومن أمثلتها صحن من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة<sup>(٧١)</sup> يرجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى أو بداية القرن السادس الهجرى (١١-١٢م) قوام زخرفته رسم سيدة ترقص وفى كتلتها يديها ما يشبه البوقين (لوحة رقم ٤٥) ، ويلاحظ أن هناك ثمة شبه فى رسم الوجه القمري ذى اللحدود المكتنزة ورسوم الوجوه التركبة التى جاءت على رسوم الخزف السلجوقى.

ويعزى السبب فى ظهور مثل هذه التأثيرات السلجوقية فى العصر الفاطمى إلى هجرة وانتقال الصناع والفنانين من العراق إلى مصر ، أذ يذكر (مارتن Martin) أن الفاطميين بلغوا درجة كبيرة من القوة جعلتهم يستدعون الحرفيين إلى القاهرة مرة لخرى من بغداد وسامرا للنهوض بصناعة البريق المعدنى فى مصر ، كما تشير (أوتودورن - K-Otto-Dorn) إلى أن انهيار صناعة الخزف بصفة عامة فى العراق منذ القرن العاشر ، وبالتالي فقد انتقلت أعداد كبيرة من الخزافين العراقيين إلى القاهرة<sup>(٧٢)</sup>.

### العصر الأيوبي:

يلاحظ فى تصاور بعض المخطوطات التى تنسب إلى هذه الفترة وجود تشابه بينها وبين أسلوب التصوير فى مدينة الموصل<sup>(٧٣)</sup>، كما تتضح الصلة

(٧١) زكى محمد حسن: اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية: شكل رقم ٥٠.

(٧٢) عمود أبراهيم (د): الخزف الإسلامى فى مصر القاهرة ١٩٨٤ ص ٣٨ ، ٤٠.

(٧٣) حسن الباشا (د): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص ٧٢ ، ٧٣.

الفنية بين شمال العراق ومصر في هذا العصر أيضاً في الرسوم الآدمية على الخزف الأيوبي ، وبخاصة الخزف المتعدد الألوان أذ ترسم الأشخاص فيه غالباً بهيئة شديدة الشبه برسوم الأشخاص في تصاوير المخطوطات المزوقة التي تنسب إلى منطقة الموصل في وقت معاصر من حيث الأوجه المستديرة والسحنة التركبة والعصائب أو التيجان على الرؤوس ، وهي في الوقت نفسه قريبة الصلة بالرسوم على خزف قاشان أو الري ولاسيما ذلك النوع المعروف باسم مينائي<sup>(٧٤)</sup>.

وتتألف زخارف هذا النوع من الخزف من رسوم آدمية ومنيا رسم شخصين في قارب شراعي (لوحة رقم ٤٦) أو لقاء شخصين حول شجيرة مبسطة، أو شخص يمسك كأساً أو عازف على آلة (الهرب) أو فرسان على ظهور الخيل<sup>(٧٥)</sup>.

### العصر المملوكي:

واصل أسلوب التركي الأوغوري السلجوقي حركته وميزه على يد المماليك الأتراك في مصر<sup>(٧٦)</sup>، وإذا كانت مدرسة التصوير المملوكي التي ازدهرت في عهد دولة المماليك البحرية (٦٤٨-٧٨٤هـ/١٢٥٠-١٣٨٢م) قد تأثرت بغيرها من مدارس التصوير الإسلامي الرائدة والسابقة عليها مثل مدرسة بغداد والمدارس التي ظهرت في شمال سوريا ، إلا أن مدرسة التصوير في الموصل كان لها القسط الأكبر من هذا التأثير ، حيث تركت هذه

(٧٤) حسن الباشا (د): المرجع السابق ص ٧٣ ، ٧٤

(٧٥) عبد الرؤوف على يوسف: الخزف ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها القاهرة

١٩٧٠ ص ٣١٨

(٧٦) لوطاى أصلان آيا: المرجع السابق : ص ٢٩٢

المدرسة بصماتها الواضحة على العديد من الأعمال الفنية التصويرية التي انتجت في هذه الفترة<sup>(٧٧)</sup>. كما أننا سبق وأن لاحظنا وجود صلات فنية بين مصر ومنطقة الموصل في العصر الأيوبي ، ومن المسلم به أن هذه الصلات قد زادت بهجرة فناني الموصل إلى دولة المماليك بعد غزو المغول<sup>(٧٨)</sup>.

ويتضح هذا التأثير في ملامح الوجوه حيث تظهر السحن التركية أو المغولية<sup>(٧٩)</sup> وفي الزى مثل القباطين أو الصديرات التركية التي تقفل من اليمين إلى اليسار ، وكسوة الثياب بالزخارف المتداخلة ذات العقد ، وتمثيل عادة الامساك بالمنديل من قبل الأمراء أو الحكام ، إلى جانب طريقة تصفيف الشعر بيينة ضفائر أو خصلات طويلة تتمدد على الأكتاف وخلف الرأس.

كما نشاهد بصمات مدرسة الموصل في بعض الخصائص الأخرى مثل خلو الصورة في بعض الأحيان من الخلفيات أو رسوم المناظر الطبيعية واعتماد المصور على الأشكال وحدها في سرد القصة وذلك على النقيض من مدرسة بغداد التي كانت مغرمة بالخلفيات ، (ربما كان ذلك الأمر مرتبطاً بفكرة الأشكال في مسرح خيال الظل) ، وفي التمثيل الرمزي للسماء، والأشياء المعلقة في الفضاء مثل (الصواني والأكواب والأباريق)<sup>(٨٠)</sup>.

Haldane (D), Mamluk painting England 1978. PP. 13,17 (٧٧)

(٧٨) حسن الباشا (د). فنون التصوير الإسلامي في مصر: ص ٨٩.

(٧٩) أدت مسألة التقارب في الصفات العرقية والمظهر الخارجي بين الترك والمغول إلى نوع من الخلط عند الإشارة إلى ملامح وجوه الأشخاص في بعض التصاوير الملوكية ، وأن كان من الواضح من خلال ما ورد في المصادر الصينية والمصادر الإسلامية وكتب الرحالة أن هناك تشابهاً في الصفات العرقية والمظهر الخارجي بين المغول والترك ، بل أن المسلمين عندما عرفوا المغول والتار جعلوهم ضمن قبائل الترك ، وأن ظلت هناك بعض الفروق التي يمكن من خلالها اظهار الاختلاف مثل العيون التي تكون عند المغول ضيقة ومنسحجة أو مائلة وعند الترك مقترحة في شكل اللوزة كما أن الأنوف المغولية في الغالب تكون منفرجة في حين أن الأنوف التركية تكون مستقيمة.

Haldane (D) op. cit., P.17 (٨٠)



ولم تقتصر هذه الروح الفنية الجديدة على تمثيل العناصر المستقلة فقط مثل أشكال المسحب ، بل أن الأسلوب والاحساس بالقضاء يتسمان بطابع الشرق الأدنى مما يدل على أن الفن المصرى فى العصر المملوكى كان مميّناً ومستعداً دائماً للأهتمام بآسيا الإسلامىة من أجل هذه المثيرات الفنية الجديدة<sup>(٨١)</sup>.

ومن المخطوطات المصورة التى تنسب إلى العصر المملوكى ويتضح فيها التأثير بالأسلوب الموصلى نسخة من مخطوط " دعوة الأطباء للمختار بن الحسن بن بطلان البغدادى محفوظة فى مكتبة الأمبروزيانا فى ميلان ، نسخها محمد بن قيصر الأسكندرى سنة (٦٧٢هـ/ ٢٧٣م) <sup>(٨٢)</sup>.

ويذهب د. جمال محرز إلى أن استدارة وجوه الأشخاص وميل عيونها الضيقة وشواربها ولحائها فى تصاوير هذا المخطوط هى سمات مغولية نتجت عن التأثير بالفن المغولى<sup>(٨٣)</sup> ، وأن كنا نرى أن ظهور مثل هذه السمات المغولية لم يكن مرتبطاً بالضرورة بالتأثر بالفن المغولى بل أنه نتج عن الصلة الفنية بين مصر ومنطقة الموصل فى هذه الفترة من ناحية ، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف المماليك أنفسهم من ناحية أخرى<sup>(٨٤)</sup>. بل أنه كان هناك ممن تولى سلطنة مصر من المماليك من هم مغولى الجنس مثل السلطان كتبغا<sup>(٨٥)</sup>.

(٨١) Buchthal, Three illustrated Hariri Manuscripts in the Britich Museum (Burl, Mag 77, 1940) P. 152

(٨٢) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص ٨٨

(٨٣) جمال محرز (د.): فن التصوير للملوكى. مجلة معهد المخطوطات العربية ٧م ج ٢ نوفمبر

١٩٦١ ص ٦٥

(٨٤) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص ٨٧

(٨٥) على إبراهيم حسن (د.): تاريخ المماليك البحرية ط ثانية القاهرة ١٩٦٧ ص ١٤٦

ومن المخطوطات المملوكية البحرية التي يتضح في تصاويرها التأثر بالأسلوب الموصلى المتأثر بدوره بالأسلوب التركي الأيوغورى نسخة من مخطوط " سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظفر الصقلى يحتفل من القاهرة (١٣٢٥-١٣٥٠م) (مجموعة خاصة<sup>(٨٦)</sup>) ، ومن هذه للتصاوير تصويرة تمثل ثلاثة أفراد من البلاط الملكى فى طريقهم إلى رحلة صيد (لوحة رقم ٤٧) وقد أرتدى كل منهم ققطاناً وحذاءً له رقبة طويلة (بوت) (شكل رقم ١٣)، وعمامة يمسد أسفلها خصلات شعرهم على الأكتاف وخلف الرعوس ، ويمسك الشخص الأول من اليسار فى يده اليمنى بمجموعة من السهام فى الوقت الذى علق فيه غماد قوسه من أمام فخذة الأيسر<sup>(٨٧)</sup> ، فى حين يمسك الشخصان الآخران بطيور الصيد.

ويمكننا ملاحظة هذا التأثير الموصلى أيضاً فى تصاوير نسخة من مخطوط الحيل الهندسية لأبن الرزاز الجزرى (مصر) سنة ١٣٥٤م كانت سابقاً ضمن مجموعة (الدوين بينى الثالث) نذكر منها تصويرة تمثل إحدى الحيل التى صممت ليتم صب الماء من قارورة إلى طشت بين يدى امرأة جالسة ، ويتم ذلك كله نتيجة حركة دوران الموسيقيين والبهلوان والفارس على الحصان فوق القبة<sup>(٨٨)</sup>.

وتعكس ملاح و ملابس المرأة والموسيقيين فى الصورة السابقة خصائص الطابع الموصلى.

وتكشف تصويرة أخرى ضمن نسخة من مخطوط مقامات الحريري (٧٧٤هـ / ١٣٣٤م) عن قوة هذا التأثير الوافد من الموصل وهى تمثل أميراً على عرشه وبين يديه موسيقيون وبهلوان ويشاهد هذا الأمير جالساً على العرش وقد أمسك فى يده اليمنى كأساً وفى اليد اليسرى منديلاً أبيض اللون ،

(٨٦) انطونى ولش: فنون الكتاب (كنوز الفن الإسلامى) ج١ ص ١٩٨٥ ص ٤١

(٨٧) كان الزكى يعلق غماد قوسه فى الحزام من أمام فخذة الأيسر راجع سعد زغلول (د).

للمرجع السابق: ص ١٨٤ حاشية رقم ١٢٩

(٨٨) انطونى ولش: للمرجع السابق ص ٤١ لوحة رقم ١٢

وفوق رأسه ملكان يحملان عصاية بهيئة هلال وعن يمينه وشماله ستة من أتباعه بعضهم يشاركه الشراب، والبعض الآخر يعزف على الآت موسيقية<sup>(٨٩)</sup> (لوحة رقم ٤٨).

ويلاحظ في هذه الصورة أن الأمير وأفراد حاشيته قد صوروا في صفة سلالة غير عربية ، ذلك لأن معظم الحكام والأمراء المماليك كانوا من أصل تركي أو مغولي عرضا. وللواضح أن السمة التركية أو المغولية من آسيا الوسطى هي السمة المصورة هنا ، فبالإضافة إلى الوجه للمستدير المتميز والعينين المنحرفتين ، نرى عقصات الشعر الجانبية وتكشف الملابس المرتدة عن المظاهر الأجنبية لهذا البلاط ، فالموسيقيان في الجهة اليمنى يرتديان قبعة مريشة وهي غطاء رأس مغولي ، كما يرتدى الأمير وأبنة القضاة أو الصديرات التركية التي تقفل من اليمين إلى اليسار ، إلى جانب الأحزمة التي تدل على الطبقة التركية العسكرية<sup>(٩٠)</sup>. وتعكس قسما وجه المملوك وخصلات شعرهم الطويلة التي تسدل خلف الرأس الطابع الموصل المتأثر بالأسلوب التركي الأويغوري.

### العصر المغولي:

واكبت سيادة الإيلخانيين<sup>(٩١)</sup> نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) وبداية القرن الثامن الهجري (١٤م) دخول الفنانيين الأويغور مرحلة جديدة من

(٨٩) حسن الباشا (د): التصوير الإسلامي في العصر الوسطى ص ١٦٨

(٩٠) انتهبازون: فن التصوير عند العرب ص ١٤٨ ، ١٤٩

ثروت عكاشة: المرجع السابق ٣٨٤

(٩١) كانت كلمة الإيلخان تطلق على خان القبيلة وعلى خان الولاية وتدل على أن حاملها داخل في الطاعة التامة للآلانات ومدن لهم بالولاء ، فقد قيل لكل حاكم من حكام اللؤلؤ بایران إيلخان وقيل للأمرأة كلها الإيلخانيون. أحمد سعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ج ٢ ص ٤٨٠ وإيلخان كلمة تركية مركبة من لفظين هما إيل وخان وإيل لفظ تركي بمعنى تابع ، وخان بمعنى حاكم وملك ورعيس. عبد السلام عبد العزيز فهمي: تاريخ الدولة للقبيلة في إيران. القاهرة ١٩٨٤ ص ٤ ، ٥ حاشية رقم ١ وقد أستمح حكم الأسرة الإيلخانية في الفترة من (٦٥٤هـ/١٢٥٦م-١٣٤٤م) حين استولى الجلائريون على الحكم في إيران وأفترضت الدولة الإيلخانية التي أقمها هولاء ، ولا تلم حتى أي تاريخ حكم أنوشروان ولكن لما كانت له سكة تاريخها سنة ٧٥٤هـ فبعض المؤرخين أن تلك السنة هي تاريخ انقراض حله الدولة. أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق ج ٢ ص ٤٨٢

الازدهار في مجال التصوير ، وقد خرجت على أيدي هؤلاء روائع المنمنمات في عدد من المراكز الجديدة كالمرغة وتبريز وغيرها<sup>(٩٧)</sup>.

ويبدو أن منطقة التركستان (آسيا الوسطى) في فترة الحكم المغولي كانت متأثرة بالتقافة البوذية وبتقاليد العلماء والفنانين من طبقة البخشي<sup>(٩٨)</sup> ففي حوالي سنة (٧٠٦هـ/ ١٣٠٦م) نجد الكاتب كامالشرى (من طبقة البخشي) يتحدث إلى المؤرخ رشيد الدين قائلا " لقد كان الترك في بدايتهم أتباع بوذا السكياموني<sup>(٩٩)</sup> غير أن كثيرين منهم الآن قد دخلوا الإسلام، ومع ذلك فلا تزال العديد من المعابد البوذية في التركستان<sup>(١٠٠)</sup>.

كما أننا نجد في مطلع القرن الثامن الهجري (١٤م) أبناء أسرة الغازي جنكيز خان لم يدخلوا في الإسلام بعد ، بل أن أول حاكم مسلم لآسيا الوسطى من خاتية آل جغتاي دهار ماشرى (١٣٢٦ - ١٣٣٤م) كان في البداية على البوذية، وعندما دخل في الإسلام تغير اسمه البوذي من دهارماشرى إلى ترماشيرين<sup>(١٠١)</sup> ، ويشير مؤلف مجهول في العصر التيموري عند حديثه عن تاريخ خانات بيت جغتاي إلى أن ميل الخان ترماشيرين إلى الإسلام والحضارة الإسلامية قد أدى إلى سخط المغول عليه<sup>(١٠٢)</sup>.

ونجد أيضاً من بين أمراء آسيا الوسطى من يحيط نفسه بالرهبان البوذيين ويشيد المعابد البوذية لهم مثل جنكشاي (١٣٣٤-١٣٣٨م) حاكم سمرقند<sup>(١٠٣)</sup> والذي ذكره هارتولد بأسم (جنكشانك طايفو - Ching-Sang-Taifu) ويستدل من اسمه على أنه من أصل صيني<sup>(١٠٤)</sup>.

(٩٧) لوطقاي أصلان آبا: للرجع السابق: ص ٢٩٣

(٩٨) راجع حاشية رقم ٦٠ من الفصل الأول

(٩٩) السكياموني: نسبة إلى قبيلة سكيا التي كان ينتمي إليها بوذا جوتاما ، وكان موضعها مدينة على تلال الهملايا تسمى كايلا فاستو ، وتقع في الأقليم الذي يعرف اليوم بأسم نيبال شمال الهند الوسطى. حامد عبد القادر: للرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦

(١٠٠) Esin (E), The Bakhshi in the 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries, P. 281

Ibid.P.281 (٩٦)

(٩٧) هارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي ص ١٣١

(٩٨) Esin (E), op. cit., P. 281

(٩٩) هارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي ص ٦٤

وقد وردت بعض الأشارات عن الأنشطة الأدبية والفنية التي كانت تمارس في الأييرة (المعابد) الأويغورية البوذية في قاليق حوالى سنة ١٢٥٠م، مما يدل على أن الخطأ<sup>(١٠٠)</sup> تحولوا إلى تركستان الشرقية ذلك الأقليم المتميز بحضارته حيث توجد العديد من المدن الهامة مثل قراشهر وكاشغر اللتان كانتا بمثابة مقر لقائمة للملوك الترك.

وفي القرن (٨هـ/١٤م) أسس فرع من أسرة جنكيز خان في نفس هذه المدن دولة ضمت الخطاى وأويغورستان (أرض الأويغور) كما أصبحت قوجو أو خوجو والمعروفة الآن بقرا قوجو أو قرا خوجو (عاصمة الأتراك الأويغور ١٢٠٩٨٥٠م) وكذلك ييش - باليق من أهم مراكز فن الكتاب في آسيا الوسطى.

وعلى الرغم من أن أسرة حاكم الأويغور (الايدي قوت) ظلت حتى عام ١٢٥٠م على المانوية ، وعلى الرغم من وجود بعض الأويغور على المذهب المسيحي النسطورى فقد كانت قوجو بصفة أساسية تدور في فلك الثقافة البوذية ، وظلت طوال القرن (٨هـ/١٤م) تمثل أحد المراكز المتميزة للفن البوذي في مجال فنون الكتاب ، يشهد بذلك الكميات الكبيرة من المصادر المدونة التي عثر عليها هناك ، ولم تكن معظم هذه المصادر مدونة فقط بالأبجدية الأويغورية بل دون بعضها بأبجديات أخرى عرفت في آسيا الوسطى مثل الأبجدية المغولية ، وأبجدية التانكوت وأبجدية التبت إلى جانب الأبجدية السنسكريتية والصينية<sup>(١٠١)</sup>.

(١٠٠) ترجع تسمية خطاى إلى القرن ٨م ، إذ أطلقت على ترك القرن ٨م ، كما أطلق لفظ أرض الخطاى على الشعب الذى يعيش إلى الشرق من أرض الترك المقدسة على نهر أرخون ، وأطلق على أسرته عندما كانوا يحكمون في الصين أسرة (لياو - Liao) وبهذا الأسم عرفوا في التاريخ الصينى (٩٠٧-١١٢٤م) ثم حكم القراخطاى في آسيا الوسطى (١١٢٤-١٢١١م) ، كما أن خلفاء القراخطاى من الأسرة المغولية عرفوا بأسم خطاى. راجع بارتولد: تاريخ الترك في وسط آسيا ص ١٩١ وراجع حاشية رقم ١١٧ من الفصل الأول

Bsin (E), op. cit., PP. 281,282 (١٠١)

وقد أشير إلى مدرسة فن الكتاب في قوجو في بعض المصادر الصينية، نذكر منها مصدر صيني مؤرخ بسنة (١٣٦٨م) والذي أشار إليها بوصفها واحدة من أهم المراكز الفنية في آسيا الوسطى، كما ورد في مصدر آخر يعود تاريخه إلى فترة حكم أسرة (يوان) أسماء العديد من الرسامين الأويغور المشهورين الذين عملوا في بلاط آخر سلالة حاكم الأويغور (الايديقوت) (١٠٢٧)، فضلاً عن مجموعة أخرى من الوثائق المؤرخة في الفترة ما بين سنتي (١٢٩٦-١٣٦٦) (١٠٢٨).

### البخشى في العصر المغولي:

أدى استخدام الكتبة الأويغور من قبل قضاة المحاكم في العصر المغولي إلى إنتشار هذه الطبقة من الكتاب التي عرفت بأسم "بخشى" في مختلف مقاطعات الإمبراطورية المغولية التي أمتدت من خان باليق إلى وسط آسيا بل وإلى غيرها من المقاطعات الإسلامية غرباً، وكان يطلق على روعساء المحاكم الملكية المغولية أسم "الورغ بخشى" وهي تعنى في التركية رئيس الكتبة، وعادة ما كانوا يختارون من أفضل كتبة الأويغور، كما أطلق عليهم في الكتابات الأويغورية أسم "مغول بخشى" (١٠٢٩).

(١٠٢٩) خضع ايلقوت الأويغور (بارجوق) لجنكيزخان سنة ١٢٠٩م كما سبق وأن ذكرنا في الفصل الأول، وبعد وفاته خلفه أبناؤه الثلاثة واحداً بعد الآخر، ومات الأول في عهد (توركين) أما الثاني فقد أعدم في عهد مانكو لأتهامه بتدبير مؤامرة لقتل مملى (بش باليق) جميعاً أثناء صلاة الجمعة، وكان قطع رأسه بيد أخيه الذي ولى الأمر من بعد، والظاهر أن أخبار الأيلقوت تقف عند هذا الحد، وظلت التركستان الشرقية تابعة للصين حتى بعد سقوط أباطر المانجو، ويريد المتقنون بتركستان الصينية الآن أن يسموا أنفسهم "الأويغور" مع أن حكم الأويغور لم يصل أبداً إلى حدود كاشغر الغربية، ولا تزال بقايا من الأويغور تعيش في أقصى الشرق على حدود الصين وتدين هذه البقايا بالبروزية وتستخدم الأجدلية الأويغورية التي استبليت أخيراً بالجدية الثابت.

راجع في هذا الموضوع بارتولد: تاريخ الترك في وسط آسيا ص ١٩٠، ٢٥٤، ٢٥٥

Esin (E), op. cit., P.282 (١٠٣)

Rock Hill (W), The journey of William of Rubruke to the Eastern parts of the world, Pekin 1941, P.50 (١٠٤)

ويلاحظ أن هؤلاء الكتبة الأويغور قد تمتعوا في القصر بمنزلة كبيرة ربما أتت مباشرة بعد طبقة العسكرين ، وقد أختص هؤلاء الكتبة (بخشى) بكتابة المراسيم الملكية ، وترتيب وحفظ التمتعة والأختام ، وعمل الشعارات الملكية ، وكتابة السجلات الحكومية بالمغولية والتركية ، فضلاً عن عمل نقوش العملة (١٠٥).

ومما هو جدير بالذكر أن لفظ "بخشى" أطلق أيضاً على بعض المشتغلين بفن الكتاب من الأويغور ، وترى (Esin (E.)) أن هذا اللفظ يقابل في الفارسية لفظ أستاذ وربما يرجع استخدامه إلى فترة القرن ٨م حيث عرف الفنانون الذين استخدمهم الأويغور في هذه الفترة باسم "وخشى" وهى تسمية ذات صلة بكلمة "بخشى" التى تدل على الكتّاب أو الفنان (١٠٦).

كما استخدمت هذه الكلمة أيضاً للدلالة على الرهبان البوذيين من الأويغور من أصحاب المواهب المتعددة والمتنوعة، أذ كان من بينهم من يجيد القيام بالعمليات الجراحية، وتخطيط الحدائق والبساتين، وعمل المنحوتات

(١٠٥) درج المغول على كتابة جزء من النص في تقويعهم بأحرف أويغورية وخاصة كتابات الظهر ومن أمثلتها درهم ايلخاني بأسم ابقا ضرب تبريز سنة ٦٦٨هـ أو ٦٧٨هـ نقش على ظهره كتابة بالخط الأويغورى تقرأ "ضربه ابقا" بأسم الخان الأعظم أنظر:

Broome (M.), A hand book of Islamic coins. London 1985  
P. 104, PL. 157

ودينار ايلخاني بأسم أرغون ضرب شيراز سنة ٦٨٤هـ وعلى ظهره كتابة بأحرف أويغورية نصها "ضرب بأمر نائب الخان الأعظم" أنظر مايكل بيتس وآخرون: فن العملة الإسلامية. كنوز الفن الإسلامي جنيف ١٩٨٥ لوحة ٤٧٣

Esin (E), op. cit., P. 284

(١٠٦)

ورد في قصيدة بالفارسية تنسب إلى أرغون (١٢٨٤-١٢٩١م) وصفاً للبخشى من الزك على أنه من يكتب الخط الأويغورى

والرسوم الجدارية الدينية ، إلى جانب الأشتغال بفن الكتاب<sup>(١٠٧)</sup> ، وكان على التلاميذ الموهبين في العصر المغولي أن يقضوا فترة طويلة في تعلم فن الكتاب حيث جاء على لسان أحد هؤلاء التلاميذ ويدعى (Qoludi Bintung) " لقد تعلمت في طفولتي الموضوعات المختصة بفن الكتاب (bitiq) والأبجدية الأويغورية كما درست أيضاً النصوص المقدسة ، وأعتقد أنني سوف أصبح راهباً"<sup>(١٠٨)</sup>، ورغم ذلك فلم يكن باستطاعة هذا التلميذ (Qoludi Bintung) أن ينضم أو ينخرط في سلك الرهينة مباشرة إذ كان عليه أن يخدم أولاً ضمن طبقة الموظفين في المقاطعات المغولية<sup>(١٠٩)</sup> وكانت أوضاع الفنانين الأتراك في تبريز في الفترة الإيلخانية ، تنهج نفس هذا النهج ، إذ كان على الفنانين والحرافين القيام بتعليم وتدريب أبنائهم في نفس فروع تخصصاتهم الفنية.

وفي الفترة المغولية كان لفظ " بخشي " يطلق في آن واحد على الكتبة الأويغور وعلى الرهبان البوذيين<sup>(١١٠)</sup>، وربما كان من بين طبقة الفنانين والصبية (البخشي) من كان لهم تأثير على فن الكتاب في العصر الإسلامي ، وخاصة مجموعة الرهبان البوذيين الذين شيدوا بعض المعابد البوذية في العصر المغولي في عواصم وسط آسيا مثل (قاليق - سمرقند - خراسان - اندريجان) وأن كان من الملاحظ أنهم في خراسان واندريجان لم يكونوا فقط من الأتراك الأويغور ، بل كانوا من مناطق أخرى للخطاى أذ نجد من بينهم الهنود والكشميريين والمغول والتبتيين<sup>(١١١)</sup>.

(١٠٧) Rock-Hill (W), op. cit., P. 41-51

(١٠٨) Malov (S.E) Pamyatniki drevneturskoy Pis monnosti, Moscow 1951 P. 202

(١٠٩) Esin (E) op. cit., P. 284

(١١٠) بارتولد: التركستان من الفتح العربي إلى الغزو للمغول ص ١٢٧

(١١١) لاتزال توجد بقايا للمعابد البوذية التي شيدها أرغون في مرو وتبريز كما أنه تلقى تعليمه على يد راهب بوذي (بخشي) وقد أحاط هذا الخان نفسه بمجموعة من الرهبان البوذيين

من مدن أويغورستان والهند وكشمير وخطاى Esin (E) op. cit., P. 286



ولقد تم تدمير المعابد البوذية في أراضي الدولة الأيلخائية عقب دخول غازان في الإسلام عام (١٢٩٥م) ، وخير البخشي بين العودة إلى أوطانهم أو الدخول في الإسلام ويبدو أن من ظل منهم قد شارك في عمل بعض المخطوطات في الفترة المغولية خاصة تلك المكتوبة بالخط الأويغوري<sup>(١١٢)</sup>، ولا يزال يوجد نماذج من تصاويرها ورسومها في بعض الألبومات المحفوظة بمكتبات استانبول<sup>(١١٣)</sup>.

### مدرسة التصوير الأويغوري في العصر المغولي :

استمرت مدرسة التصوير الأويغوري في الفترة المغولية في توجو في تمثيل بوذا أو أتباعه بالرسوم والصور ، إذ كان الترك يرون في بوذا الأهميم (طاكري) آله السماء ، وكان بوذا يمثل في بعض الأحيان بملاح مغولية ، كما لقت رسوم الشياطين والعمالقة عناية خاصة من قبل الفنانين الأويغور حيث كثر تمثيل رسوم المردة والعمالقة ذوي العضلات القوية ، أو الشياطين ذوي الشكل الحيواني والأكتياب الحادة ، وكانت مثل هذه الموضوعات من الأشياء المطروقة والمألوفة في الأدب والفن البوذي الأويغوري<sup>(١١٤)</sup>.

أما من حيث الأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذ هذه الأعمال الفنية فقد كانت تواكب وتساير تطور التعبيرية والواقعية التي سادت للفنون التصويرية البوذية خلال القرنين (١٣ ، ١٤م) وذلك في محاولة لإضفاء طابع الحيوية على هذه الرسوم.

(١١٢) كانت المخطوطات الصغلية تكتب بحجم كبير ثم تطورت بواسطة الأويغور إلى خط متميز عرف باسم الخط الأويغوري أو الأحرف الأويغورية ، ونظرا لهذا الخط مستخدماً بين جميع فرق أتراك الأويغور من يوزين وماتوين ونساطرة ومسلمين منذ القرن ٨م وحتى القرن ١٦م أي مدة حوالي ثمانية أعوام.

(١١٣) Esin (E), op. cit., P. 284, Togan (z. V.) On the Istanbul Miniatures. Istanbul 1963.

(١١٤) Esin (E), Buddhist and Manichean Turkish Art, Istanbul 1967 PP. 43,55

وقد كانت المدرسة البوذية في الفترة من القرن (٩ - ١٣م) تجاهد في سبيل الوصول إلى الواقعية من خلال تحديد الرسوم بخطوط واضحة وقوية ، واستخدام الظلال في التعبير عن العناصر المختلفة ، والاهتمام بالتعبير عن المنظور ، فضلاً عن الاعتماد على الألوان المفعمة بالحياة وذات الأظفاف المختلفة ، وهي بلا شك متأثرة في ذلك بالأساليب والاتجاهات الفنية الصينية. وتعتبر مراعاة الواقعية ومحاولة التعبير عن الأحاسيس والمشاعر وخاصة في الفترة التي تلت القرن الثالث عشر الميلادي من أهم المنجزات الفنية للأويغور وغيرهم من شعوب شرق آسيا مثل الختن والصينيين على الرغم من أن علم المنظور لم يكن قد عرف بعد ، وتشير (Esin.E) إلى أن هذه الانجازات تجعلنا نشعر باعجاب عميق تجاه أستاذة الخطأ بين الرسامين المسلمين<sup>(١١٥)</sup>. ومن الملاحظ أن ظهور الواقعية والتعبيرية في مدرسة التصوير عند الأويغور والخطأ كان نتيجة مباشرة للاهتمام الشديد بعمل الصور الشخصية والتاريخية وهو الأمر الذي نراه بوضوح في التصوير الأويغوري منذ فترة مبكرة قد ترجع إلى القرنين (٨ - ٩م).

### أثر مدرسة التصوير الأويغوري على التصوير المغولي:

كان من نتيجة الإقبال على استخدام الكتابة والفنانين الأويغور البونيين من طبقة البخشي في العصر المغولي أن ظهرت بعض التأثيرات الأويغورية البوذية في بعض الأعمال الفنية التي أنجزت خلال هذا العصر ، بل أنه من المحتمل أن بداية ظهور ما يمكن أن نطلق عليه أسم التصوير الديني في العصر الإسلامي يرجع في المقام الأول إلى مشاركة الفنانين الأويغور في الأنشطة الأدبية والفنية في بعض المراكز الفنية المغولية ، حيث لقي التصوير الديني اهتماماً خاصاً من قبل هؤلاء الفنانين منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي وذلك نتيجة لاعتناق الأويغور لعقائد وديانات تستخدم التصوير في أغراض تعليمية مثل المانوية والبوذية والمسيحية<sup>(١١٦)</sup>.

(١١٥) Esin (E) op. cit., P. 284

(١١٦) راجع عقائد وديانات الأويغور في الفصل الأول من الدراسة

ويعتبر التداخل التدرجى البوذى الإسلامى فيما يتعلق بأصل الكون وعناصره ونواميسه بل وفى أستخدام بعض المفردات الدينية ، مظهراً من مظاهر تأثير طبقة الرهبان البوذيين (البخشى) فى المناطق الإسلامية فى العصر المغولى.

ومن أمثلة هذا التداخل ما نجده فى مصنف رشيد الدين عن الهند والصين أذ نجد هذا المؤلف يستعين فى هذا بعدد كبير من العلماء من مختلف الشعوب ممن كانوا يقومون ببلاط الإلخانيين ، قاريخ الهند مثلاً تم تدوينه بمعاونة راهب (بخشى) من كشمير يدعى (كامالشرى - Kamalashri) وتاريخ الصين بمعاونة عالمين صينيين هما (لى - تا - شى Li - Ta - chi) و(مكسون - Maksun) <sup>(١١٧)</sup> وذلك اعتماداً على كتاب كان وضعه ثلاثة من الرهبان البوذيين <sup>(١١٨)</sup>.

وقد علق كامالشرى على بعض النواحي الكونية فى قلب آسيا ، والمعتقدات التى تدور حول جبل (Meru) بأعباره محور العالم ، وهو جبل يقع بين كشمير والتبت وتركستان ولقد كان لهذا المفهوم أثر فى تصوير هذا الجبل ، والذى أصبح فى التصوير الإسلامى مثلاً يرمز به إلى هذه الجبال الكونية أو يستخدم فى التعبير عن قلب آسيا <sup>(١١٩)</sup>.

ونرى كامالشرى عند تفسيره للبوذية يظهر (البوذا) وكأنهم أنبياء ، بل أنه أعتبر (اليوداستقا) ملائكة مجنحة ، أما الأرواح البوذية الحارسة فقد جاءت عنده فى صورة شياطين أو عفاريت <sup>(١٢٠)</sup>

(١١٧) وردت هكذا عند كاترمير وكسون وعند روسن لمابلوشيه فقد لوردها يكسون

راجع بارتولد: تركستان من الفتح العربى حتى الغزو المغولى ص ١١٩ حاشية رقم ٢٩١

(١١٨) للمرجع نفسه: ص ١١٩

Esin (E), op. cit., P. 288 (١١٩)

Ibid, P. 288 (١٢٠)

ولاشك أن هذا التداخل الذى أشرنا إليه كان له أثره فى ظهور بعض الاتجاهات التصويرية البوذية الدينية فى بعض الأعمال التصويرية الدينية فى العصر المغولى وفى العصر التيمورى فيما بعد ، لاسيما وأن النماذج البوذية كانت موجودة بطبيعة الحال فى المعابد البوذية التى شيدت فى بعض المناطق الإسلامية فى سمرقند ومرو وخراسان وأذربيجان. ومن الأعمال الفنية التى يظهر فى بعض تصاورها التأثير بالأساليب الفنية البوذية الأويغورية فى هذه الفترة ، مخطوط عربى من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى محفوظ بمكتبة جامعة أدنبرا نسخه ابن القطبى فى سنة (٧٠٧هـ/١٣٠٧م). ويظهر ذلك فى:

أولاً: رسوم طيات بعض الارية بأسلوب واقعى مفعم بالحوية

ثانياً: رسوم بعض الأشخاص وقد تشابكت أيديهم أمام صدورهم بشكل غير ظاهر إذ تختفى الأيدي داخل أكمام أريتهم الطويلة (لوحة رقم ٤٩) <sup>(١٢١)</sup> وهذا الأسلوب فى تمثيل الأيدي المختلفة داخل الأكمام يمكن رؤيته فى بعض الرسوم والتصاور الدينية الأويغورية (لوحة رقم ٥٠) <sup>(١٢٢)</sup>.

ثالثاً: رسوم بعض صور الملائكة <sup>(١٢٣)</sup> بهيئة تذكرنا برسوم بوذا <sup>(١٢٤)</sup> من حيث الملامح والهالات الكبيرة التى تحيط بالرأس ، والأكمام الضيقة والأحزمة التى تتطاير منها الأسرطة.

(١٢١) ثروت عكاشة (د.): للرجع السابق لوحة رقم ٦٦

(١٢٢) Aslanapa. (O), Türk sanatı, P. 15

(١٢٣) حسن الباشا (د.): للرجع السابق شكل رقم ٤٠

(١٢٤) راجع اللوحات رقم ١٢ ، ٢١ من الدراسة

ومن الأعمال الفنية التى يمكن نسبتها إلى للفنانين الأويغور فى العصر المغولى كتاب " جامع التواريخ " (١٢٥) الذى أعده وزير الألبختانيين ومؤرخهم رشيد الدين ، فى بعض أجزاء من نسخ هذا الكتاب المحفوظة فى مكتبة جامعة لندن (٧١٤هـ/١٣١٤م) ، وفى متحف طوبقبا بوسراى باستانبول (٧١٧هـ/١٣١٧م).

ويمكن ملاحظة التأثير التركى الأويغورى فى هذا العمل على النحو التالى:

أولاً: تطويع الألوان لحركة الخطوط ، وهى سمة مميزة لأعمال الفنانين الأويغور (١٢٦).

(١٢٥) أسند غازان خان (١٢٩٥ - ١٣٠٤م) لى وزيره رشيد الدين مهمة تدوين تاريخ المغول ليكون فى متناول الجميع. وفضل الله رشيد الدين بن عماد الدولة أبى الخير كان فى بداية أمره طبيباً ومؤلفاً لعدد من الرسائل الدينية ، ألحق بخدمة الدولة منذ أيام (أباقاخان ١٢٦٥ - ١٢٨٢م) ، ثم عين وزيراً عام (٦٩٧هـ/١٢٩٨م) ، ولم يكن مصنف رشيد الدين قد أكتمل عندما ولت المنية غازان خان ، ولم يلبث أموره وخلفه أوجايتو أن كلف رشيد الدين بمهمة أوسع ، وهى وضع تاريخ لجميع الشعوب التى دخلت فى علاقات مع المغول ، وكان العمل ينقسم فى الأصل إلى ثلاثة مجلدات يعالج الأول منها الكلام على تاريخ المغول ، بينما أفرد الثانى للكلام على تاريخ البشرية ، وتاريخ سلطنة أوجايتو ، أما المجلد الثالث والآخر فيضم الذيل الجغرافى فى بيان صور الأقاليم ومسالك الممالك ، وقد أبدل المؤلف هذا التقسيم فيما بعد بتقسيم آخر حيث حصص تاريخ البشرية بمجلد منفصل ، وكرس للذيل الجغرافى مجلداً رابعاً ، وجعل المصنف بإجمعه عنوان " جامع التواريخ " وظل المجلد الأول يحمل عنواناً خاصاً هو " تاريخ غازانى " وذلك امتثالاً لرغبة أوجايتو.

بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص ١١٧ - ١٢٠

(١٢٦) أوقطاي أصلان آبا: فنون الترك وعمايرهم ص ٢٩٣

ثانياً: رسم الملائكة بأجنحة تخرج من الذراعين ، وقد كثر تمثيل الملائكة (بوداستفا) بهذه الهيئة فى الرسوم وللتصاوير الأويغورية البوذية.

ثالثاً: رسم بعض الموضوعات البوذية: وهى تقع فى القسم الخاص بتاريخ الهند ، وعددها تسع تصاوير تمثل مناظر تاريخية عبارة عن صور من كتب هندوسية وبوذية بالإضافة إلى مناظر طبيعية بحتة وعمائر ، ومن أمثلتها صورة تمثل بوذا وهو يقدم الفاكهة إلى الشيطان وكلاهما يرتدى غطاء الرأس الخاص بالعلماء الصينيين ، وصورة أخرى تمثل شجرة بوذا<sup>(١٣٧)</sup> أو شجرة العرفان<sup>(١٣٨)</sup>. ضمن تصاوير مخطوط الجمعية الآسيوية الملكية بلندن (لوحة رقم ٥١) ، حيث نجد الفنان يقوم يرسم مجموعة من الأشجار ، بأسلوب واقعى ، تبدو أضخمها تلك التى تشغل الجانب الأيسر من التصوير ، ولعلها هى (شجرة البو – Bo Tree) التى أشرقت تحتها شمس الهداية على بوذا الأكبر ، ويلاحظ أن الفنان قد اعتمد فى تمثيل هذه الصورة على الخط والقليل من الألوان ، واكتفى فقط بتمثيل الأجزاء السفلية من الأشجار وبعض سيقانها المورقة.

رابعاً: تشابه بعض الموضوعات الممثلة ، وموضوعات التصوير الأويغورى مثل التشابه الواضح والقريب بين صورة فى مخطوط الجمعية الآسيوية

Gray (B), persian painting, Skira, 1977, PL. P. 24 (١٣٧)

(١٣٨) يرى البعض أن الشجرة التى أوى إليها بوذا الأكبر ، وتلقى عنها المعرفة الدينية كانت من فصيلة التين ، ويربط بينها وبين معنى الآيات القرآنية الكريمة " والتين والزيتون ، وطور سين ، وهذا البلد الأمين " حيث أن النظم القرآنى الكريم يوحى بأن كل كلمة رمز لشخص ، فالتين رمز لبوذا الأكبر والزيتون رمز لميسى عليه السلام ، وطور سين رمز لموسى عليه السلام ، وهذا البلد الأمين رمز لحمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم)

حامد عبد القادر: المرجع السابق ص ٥٢ ، ٥٤

الملكية بلندن وبين رسم جدارى أويغورى من (بازكلك بواحة طرفان) محفوظ بمتاحف الدولة ببرلين يرجع تاريخه إلى القرنين (٨ - ٩م) مما يدل على الصلة الوثيقة بين أسلوب العاملين ، فكل منهما يمثل صورة بحيرة تدور حولها مجموعة من الجبال الشامخة الأرتفاع تنمو عليها الأشجار والشجيرات ، وتسبح فى مياهها الأسماك والطيور وهى الصورة المعروفة بصورة "جبال الهند" وربما رمز الفنان هنا إلى جبل (Meru) الذى سبق الإشارة إليه وهو فى مفهوم البوذية من الجبال الكونية ويعتبرونه محور العالم. (لوحة رقم ٥٢) وإن كنا نلاحظ أن البحيرة المرسومة فى الصورة الجدارية تخلو من رسوم الأسماك والطيور ويظهر بها حيوان خرافى (تنين) مثل وهو يخرج من الماء فأغرا فمه (١٢٩).

ويذكر أصلان آبا أن الأستاذ "ديتر" و"كونل" قد ربطا بين بعض خصائص وتفاصيل صورة المخطوط السابق وبين رسوم وعط آسيا ، وأطمأن "ديتر" إلى أن الفنان كان تركياً أويغورياً (١٣٠).  
ومما هو جدير بالذكر أنه قد جاء فى "كتاب الوقف الرشيدى" أن مصورين ترك "غلمان من الترك" ساهموا مع غيرهم فى الأنشطة الفنية فى "ربع الرشيدى" وهو الحى الذى أنشأه وأوقفه رشيد الدين فى تبريز فى السنوات الأولى من القرن (٨٨٠/٤م) فقد كتبت بعض أسماء الفنانين الترك بالتركية ولكننا لاتعرف على وجه الدقة أى نوع من الأنشطة كانوا يقومون به (١٣١).

(١٢٩) راجع لوحة رقم ٤ من الدراسة

(١٣٠) لوطاى أصلان آبا: للمرجع السابق ص ٢٩٣

(١٣١) نفس المرجع نفس الصفحة.

وتشير (Esin . E)<sup>(١٣٢)</sup> إلى وجود قسم آخر من الكتب الأدبية الإسلامية وبعض الكتب غير العنيفة المظهر ، أشتملت على تصاوير دينية بدء في تصويرها في العصر المغولي على يد بعض المصورين أمثال أحمد موسى<sup>(١٣٣)</sup>.

ويتضح لنا مما سبق أن بعض الصور في المخطوطات المغولية قد وضح فيها تأثير وسط آسيا وتأثير أساليب التصوير في الشرق الأقصى ، وهو التأثير الذي أحدثه الفنانون الأويغور الذين عملوا في قصور الأيلخانيين.

### العصر التيموري:

رغم أن تيمورلنك الفاتح المغولي الثاني بعد جنكيز خان ، قد جعل من سمرقند عاصمة لكل تركستان الشرقية عقب عدة حملات قام بها بدأت منذ عام ١٣٤٦م ، إلا أن بعض مراكز فن الكتاب البوذية ظلت تمارس أنشطتها تحت رعاية بعض الحكام المحليين.

وفي سنة (٨٢٢هـ/١٤١٩م) حين عبرت سفارة تيمورية أرض الأويغور وكان بصحبته محمد بخشي السمرقندي والرسام نقاش غياث الدين ، كانت بعض المدن الأويغورية مثل قوجو وطرفان وقامول لاتزال تدور في فلك الثقافة البوذية والفن البوذي ، وأن شيد المسلمون لهم مسجداً في قامول

(١٣٢) Esin (E), Le développement Hétérodoxe de la peinture religieuse Turque Islamique, Brussels 1970 P. 197 - 208.

(١٣٣) حمل هذا الصور لقب أستاذ وأشتهر في عصر السلطان أبي سعيد (٧١٩-٧٣٧هـ/

١٣١٧-١٣٣٥م) وهو يعتبر علامة في التصوير الإسلامي في إيران ، فقد كشف

الغطاء عن وجه التصوير الإسلامي على حد قول "دوست محمد" ويعتبر الأستاذ شمس

الدين تلميذاً للأستاذ أحمد موسى

Binyon, Wilkinson , Gray. Persian Mimiature painting London , 1933 P. 34

حسن الباشا (د): المرجع السابق ص ٢٩٤



بالقرب من أحد الأكبيرة البوذية ، كما يفهم من إحدى الأشارات أنه كانت توجد زاوية للدراويش فى مقاطعة قوجو (١٣٤).

ومما يدل على أن طبقة "البخشى" ظلت موجودة حتى العصر التيمورى ما ذكره الشاعر التيمورى الشهير على شيرنوى (١٤٤١-١٥٠١م) من أن البخشى هم كتبة ملوك التركستان الذين لاعلم لهم البتة بالفارسية ، ويضيف شيرنوى بأن البخشى على معرفة تامة بالتركية ، وتحت أسماء فارسية وأخرى تركية نجد شيرنوى يلمح إلى ثنائية ولؤولوجية تقاليد فن الكتاب فى آسيا الوسطى فى أيامه (١٣٥).

وربما هاجر بعض الفنانين من طبقة "بخشى" من مناطق غير إسلامية فى أوغورستان إلى العواصم الإسلامية فى العصر التيمورى ، حيث ظل لفظ البخشى محتفظاً بمذلوله البوذى فى آسيا الوسطى الإسلامية (١٣٦).

ويبدو أن البوذية كان لها بعض النفوذ فى وسط آسيا فى هذه الفترة ، حيث ظهرت آثار ممارسات وتعاليم الرهبان البوذيين (البخشى) على بعض فرق الدراويش فى آسيا الوسطى مثل طريقة أبدال (١٣٧) وطريقة القلندرية (١٣٨).

(١٣٤) كانت قوجو هى مقر حاكم منطقة طرغان فى العصرين المغول والتيمورى ، ويبدو أن سكان مدينة قوجو قد دخلوا فى الإسلام جميعاً مع حاكمهم السلطان على حوالى سنة ١٤٧٣م. Esin (E), op. cit., PP. 281,282.

Ibid, P. 282 (١٣٥)

(١٣٦) رمز بعض البخشى من ذوى الأصل النبيل لأنفسهم من خلال بعض الألقاب مثل لقب

"مير" Ali, (M.) *Manaqib-ihünerveran*, Istanbul 1926 P. 27

(١٣٧) تذكر هذه الطريقة فى بعض المصادر بأسم "عراسان ارتلوى" ، وهم المراقطة من الدراويش أصحاب الجذبة ، هائمون على وجوههم دائماً ، ويعتبرهم البعض من الطرق المارقة.

محمد فؤاد كوپرلى: قيام الدولة العثمانية: ترجمة أحمد سعيد سليمان (د). القاهرة ١٩٦٧ ص ١٦٥

(١٣٨) تستمد هذه الطريقة أصولها من مدرسة عراسان أو بتعبير أبسط من الملامتية ، والتي انصاحت بعد جمال الدين الساوى (٤٦٣هـ/١٠٧٠م) فوصلت إلى سوريا ومصر والعراق ولندن وآسيا الوسطى والأناضول ، طهرم الصوفية السنيين عليهم لغزابة طقسهم وأستهانتهم بأقوال الناس فيهم وإباحية سالكيها. المرجع نفسه ص ١٧٢

ويصعب في كثير من الأحيان التفرقة بين الرهبان اليونانيين ودرأويش هذه الفرق لتشابههم في المظهر وبعض العادات الغربية ، أذ كانت العزوبة والفقر والشحاذة من الأسس التي تعتمد عليها هذه الطرق وخاصة الطريقة القلندرية، مع فروق طفيفة بحسب للزمان والمكان ، ويذكرنا أتباع هذه الطريقة بزيمهم وطراز حياتهم وحتى بمبادئهم الخلقية بطائفة السادو الهندية، وكان الدراويش القلندرية ينتقلون في جماعات كثيفة إلى حد ما من مدينة إلى مدينة محلقين رعوهم ولحاهم وشواربهم وحواجبهم حاملين بيارقهم الخاصة وطبولهم<sup>(١٣٩)</sup>.

وقد كان لمبادئ وتعاليم بعض هذه الطرق أثر على بعض الحكام المحليين والمفكرين في إقليم أويغورستان ، أذ حدث أن دخل الحاكم المغولي الشاب لمدينة قوجو دوست محمد بن أسن بوغا (١٤٢٦-١٤٦٨م) في طريقة أبدال ، وأطلق على هذا الملك الشاب اسم "ابن أبدال" وذكر عنه أنه كان يشرب الخمر ، كما أنه تزوج من أرملة أبيه<sup>(١٤٠)</sup>.

ويذكر عن الشاعر والمزوق والخطاط على شيرنوائي (١٤٤١-١٥٠١م) والذي ولد في هراء أنه كان أبناً لشخص أويغوري من طبقة البخشي<sup>(١٤١)</sup>،

(١٣٩) رغم أن درأويش هذه الطريقة كانت لهم تكايا كثيرة في بعض المدن مثل قوجو وطشقند وغيرهما ألا أنهم كانوا دائماً هائمين على وجوههم. محمد نواد كوپرلي.

المراجع السابق: ص ١٧٢ ، ١٧٣

(١٤٠) تتعد عادة الزواج من أرملة الأب عادة أويغورية قديمة أحتفظ بها الأويغور في العصر للمغولي وقد أشار إليها المؤرخ علاء الدين عطا ملك بن محمد الجويني المتوفى عام (٦٨١هـ/١٢٨٣م) في مصنفه "تاريخ جهانكشاي طبعة قزويني ج ٢ ص ٢٢٦ راجع بارتولد: تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي ص ٥٥٨

(١٤١) كان يسمى Kichkina Bahadur انظر:

Levend (A), Ali Sir Nava'i, Ankara: 1905 I, P. 88-89

وأن أسرته من ناحية أمه كانت من الأسر التي اشتهرت بنظم الشعر بالتركية، كما أن ابن خالته الأمير حيدر أصبح من دراويش القنادرية ، وأنه قام ببناء تكية لأصحاب هذه الفرقة في سلحة (ماهينا) بالقرب من هراء ، وأنه كان يرتدى جلد الثور ، ويمارس الرقص في حلقات الدراويش لأعتقاده بأنه يؤدي إلى حالة من الوجد والأجذاب الصوفي ، وقد تعرض هذا الأمير للقتل في النهاية وكان ذلك في عام ١٤٩٩ م ، وقيل هذا الأمر بالأسف الشديد والتأثر البالغ من على شيرنوائى (١٤٧).

ومن المعروف أن على شيرنوائى قد أصبح رعايته وعطفه تماماً مثل السلطان حسين ميرزا بايقرا (٩١٢-٨٧٤ هـ/١٤٦٨-١٥٠٦ م) حاكم هراء على محمد بخشى الأويغورى ، والذي ذكر عنه شيرنوائى بأنه كان يرسم الصور العجيبة والغريبة ، وقد ذهب الأستاذ طوغان بجامعة استانبول إلى أن الأستاذ محمد سياه قلم هو نفسه الفنان "محمد البخشى" (١٤٣).

كما ظل الأرويك الذين حكموا بعض المناطق التيمورية في منطقة ما وراء النهر يستخدمون الكتبة الأويغور من طبقة البخشى ، مثل أبى القاسم البخشى ، ومحمود مذهب الذى عرف بالكتاب وباسم محمود بخشى الأويغورى ، وقد عمل محمود بخشى في خدمة السلطان حسين ميرزا بايقرا وكان يعتبر من أصغر الكتبة من طبقة البخشى الذين عملوا في خدمة هذا السلطان ، ثم انتقل بعد ذلك للعمل في بخارى حيث ظل بها حتى سنة ١٥٤١ م (١٤٤).

Esin (E), op. cit., P. 286 (١٤٢)

Togan (Z.V), On the Istanbul Miniature. Istanbul 1953 PP. 79-81. (١٤٣)

سوف نتعرض بالدراسة في نهاية هذا الفصل لمجموعة الصور التي تحمل توقيع محمد سياه قلم وعلاقتها بمدارس التصوير في إيران وتركيا ومدرسة التصوير في آسيا الوسطى.

Esin (E), op. cit., P. 293 (١٤٤)

### أثر مدرسة التصوير الأويغوري البوذي على التصوير التيموري:

وصلتنا نسخة من مخطوط يتعلق بنسب الأسرة الجنكيزية<sup>(١٤٥)</sup> محفوظة بمكتبة طوباقبواسرى فى استانبول ، خزنة رقم (٢١٥٢)<sup>(١٤٦)</sup> وهى نسخة غير مؤرخة وإن كان من المرجح أن تاريخها يعود إلى ما قبل سنة ١٤٢٣م بقليل ، حيث إن آخر ما ورد بها من صور شخصية للأمراء التيموريين تخص خليل سلطان الذى حكم فى الفترة من (١٣٨٤-١٤١١م) ، وترى (Esin -E) أن هذه النسخة ربما تكون قد زوقت فى بلاط أحد أبناء زادة خان أما محمد سلطان أو خليل سلطان أو فى فترة حكم أخيه غير الشقيق بير محمد<sup>(١٤٧)</sup>.

وكتبت هذه النسخة بالخط الأويغوري على يد (شين - Chin) ابن على شاه المزوق والخطاط الذى وقع بالتركية بالخط العربى " عمل العاشق بالله شين بن على شاه الزهرى" ، وربما يكون هذا الفنان هو ابن على شاه بخشى الذى عاش قبل عام ١٤١٤م ، واكتسب شهرته من تدوين شعر حيدر طلبى بالخط الأويغوري<sup>(١٤٨)</sup>.

(١٤٥) أكتشف المؤرخ النابه أحمد زكى وليدى طوغان مصنف مفقود للمؤرخ رشيد الدين بمكتبة طوباقبواسرى يحمل عنوان "شعب بنحكانة ، وهو يتعلق بأنساب أسر خمسة أسم من بينها الأسرة "الركية المغولية" وتخص هذه المخطوطة قاسم خان ملك اسوخان (١٥٠٢-١٥٣٢م) وأن كان يعتقد أنها كتبت فى سمرقند فى القرن (٩/١٥هـ) ويلاحظ فى هذه المخطوطة عدم وجود الصور الشخصية فى الأماكن التى خصصت لها أسفل أسماء خانات للملوك التى كتبت بالخط الأويغورى والتى تبدأ بالان قوا ، كما توجد نسخة أخرى فى طشقند يرجح أيضاً أنها زوقت فى سمرقند فى الفترة من (١٣٨٤-١٤١١م) باعتبار أن أوكلدى هو الخان الوحيد فى مجموعة الصور الشخصية التى تضمها الذى مثل هو وزوجته ، وفى اعتقادنا أن هذه المجموعة من كتب سلسلة الأنساب كان لها تأثيرها على ظهور ما يعرف باسم "سلسلة نامه أو سبحة الأخبار فى التصوير العثماني" والتى قصد منها تقديم جلال مصورة لنسب الأسرة العثمانية راجع ربيع خليفة (د-). الصور الشخصية فى التصوير العثماني رسالة دكتورة غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ ص ١٠٦.

(١٤٦) يعتبر طوغان هو أول من أشار إلى هذه النسخة

Togam (Z.V.), The composition of the history of the Mongols by Rashid Al Din, Central Asian Journal VII/I, Wiesbaden 1962 P. 65-70.

Esin (E), OP. cit., P. 290 (١٤٧)

Ibid, P. 290 (١٤٨)

ويلاحظ أن مجموعة الصور الشخصية التي يضمها هذا المخطوط والتي يبلغ عددها خمسة وخمسين صورة غير ملونة ومنقذة بالحجر باستثناء صورتين فقط هما صورة تيمور لك (لوحة رقم ٥٣) وصورة جاني بك (١٣٤١-١٣٥٦م) ابن أوزبك حاكم القبيلة الذهبية.

وقد مثل أعضاء الأسرة الجنكيزية فيما عدا جنكيز خان وأجداده، أما وهم جالسون على عروشهم أو هم يجلسون القرفصاء، في حين مثل بعض الأمراء الجنكيزيين الذين لم يحكموا وهم قاعدون على ركبة واحدة، أما الأمراء الجنكيزيين الذين تولوا حكم المقاطعات فقد مثلوا وهم قاعدون على الركبتين<sup>(١٤١)</sup>.

ونلاحظ أيضاً أن الحكام غير المسلمين مثلوا بوجوه حليقة ولهم شعر رأس طويل يذكرنا بما ورد عن أوصافهم عند المؤرخين وبما جاء في الرسوم الأيوغورية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين، وهم يرتدون القفاطين التركية ويضعون على رؤوسهم قبعات كبيرة ذات حلقة عريضة مفرطحة ذات أصول أيوغورية، بينما كانت أغطية رؤوس السيدات ذات قمة ثلاثية تشبه إلى حد كبير أغطية رؤوس الميديات في الرسوم الأيوغورية، ويمكن مشاهدة ذلك في الصورة الشخصية التي تمثل آلان قوا وزوجته (لوحة رقم ٥٤) وفي الصورة للشخصية التي تمثل أبنه جاني بك (لوحة رقم ٥٥) ولتي مثلت وهي جالسة وقد أمسكت في يدها اليمنى بمنديل.

ويظهر بعض الخانات البونيين مثل قوياي خان وأرغون خان وقد خلت قباعتهم من الريش<sup>(١٥٠)</sup> الذي يزين معظم أغطية رؤوس الخانات والأمراء الجنكيزيين.

(١٤٩) Esin (E), OP. cit., PP. 290, 292

(١٥٠) يعتبر استخدام الريش في أغطية الرؤوس بالإضافة إلى كونه حلية أو زينة طليسياً أو تيمية عند القبائل التي عاشت في وسط آسيا (التركستان) يرمز إلى الشجاعة، ويتخذ عند قبائل الترك كعلامة تميز رئيس القومى عند القيام بالصيد، ويوضع أيضاً في عوذ المحاربين، وهذه التقاليد كانت معروفة عند الأيوغور إذا كان حكامهم يرتدون عوذات مزينة بالريش حيث أوضحنا للتصاوير ذلك، كما أن أغطية رؤوس المحاربين السلاجقة والمماليك كانت تزين أيضاً بالريش بل أننا نجد ذلك عند الأرمن إذ كان جنود أحد ملوكهم يرتدون عوذ مزينة بالريش، كما تحفل التصاوير التي تنتمي في أسلوبها الفني للمدرسة المغولية والتيمورية برسوم الأشخاص من رجال ونساء وهم يرتدون أغطية رؤوس يزين بعضها ريش طويل، كما استخدمت في اللويحات تركمانية للموظفين ذوي المناصب الرسمية المنوطة من قبل السلطان. راجع في هذا الموضوع ربيع خليفة (د) للمرجع السابق ص ٢٧٢، ٢٧٣

أما الملوك والحكام المسلمين فقد مثلوا في هذه المخطوطة وهم ملتحمون وتظهر فوق رؤوسهم العمامات الكبيرة أو التيجان التي تشبه أعطية الرؤوس التركية المعروفة بأسم (börk) (١٥١).

ومن المخطوطات الهامة التي ترجع إلى العصر التيموري ، وتكشف بعض تصاورها عن التأثير بالأساليب الفنية للتصوير الأويغوري البوذي ، نسخة من مخطوط "معراجنامه" أو كتاب الأنبياء محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس ، كتبها الخطاط ملك بخشي لشاه رخ في مدينة هراة سنة (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) (١٥٢) ، وقد أنتهى ملك بخشي من نسخ هذا المخطوط في هراة في ٢١ ديسمبر سنة ١٤٣٦م ، وكان العامل التيموري شاه رخ قد أمر بتزيينها بالصور ، والراجع أن تكون هذه النسخة قد تم تزيينها في أحد المراسم الفنية التي أنشأها الأمير بايسنقر التيموري والذي كان قد توفي قبل إنجازها بثلاث سنوات (١٥٣).

وتعد صور هذا المخطوط من أهم وأندر المنمنمات التي تصور الجنة والنار ، وموضوعات البعث والحساب كما تصورها الفكر الإسلامي من خلال قصة المعراج (١٥٤) ، إلا أنه يبدو أن ملك بخشي قد أستلهم بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الاتجاهات من فن الكتاب عند الأويغور البوذيين ليس فقط في استخدام اللغة والحروف الأويغورية ، بل وفي استخدام بعض المفردات والمفاهيم الكونية ، والأشكال التصويرية البوذية ، والتي تبدو في كثير من الأحيان وكأنها نماذج منقولة عن أمثلة من التصوير الأويغوري البوذي.

Esin (E) op. cit., P. 292 (١٥١)

(١٥٢) حسن الباشا (د): للمرجع السابق ، ص ٤١١

(١٥٣) تشير آمال اسن إلى عطاءات معراجنامه بأسم "أبو ملك بخشي بن جعفر" وترجح أنه ربما يكون قد شغل وظيفة ساقى في بلاط الحاكم التيموري هراة حسين بايقرا ، وهو من شعراء الصوفية الزك ، كما أشارت أيضاً إلى اشتراك فنان آخر معه من طبقة البخشي في هذا العمل يدعى منصور من مدينة يزد. Esin (E), OP. cit., P. 288

(١٥٤) ثروت عكاشة (د): التصوير الإسلامي الديني والعربي. ص ٢٤٧

ويتضح هذا التأثير فى مجموعة من الصور والأشكال التى يمكن ملاحظاتها فى بعض تصاوير مخطوط معراجنامه السابق ، ويمكن الإشارة إليها على النحو التالى:

### أولاً: الهالات النورانية:

استخدم مزوق هذا المخطوط نوعاً من الهالات النورانية تشبه هالة اللهب أو الشعلة ، تحيط عادة بالنصف الأعلى للنبي (صلى الله عليه وسلم) (شكل رقم ١٤) وأحياناً بالجسم كله ، كما تشاهد أيضاً حول رعوس بقية الأنبياء والرسل ، بل والملائكة مثل جبريل وميكائيل ، ومن المعروف أن هذا النوع من الهالات النورانية كان يستخدم فى التصاوير والرسوم البوذية مثلما نرى ذلك فى صورة بوذا الصينى ، حيث نجدها أعلى رعوس حامياً العقيدة البوذية "فاجراياني" (١٥٥) (شكل رقم ١٥).

### ثانياً: رسوم الملائكة ذات الرعوس المتعددة:

ظهرت فى مجموعة من تصاوير مخطوط معراجنامه رسوم لملائكة كبيرة ذات رعوس متعددة ، ومن أمثلتها ، صورة وصول النبي (صلى الله عليه وسلم) إلى الملك الذى له سبعون رأساً ، وفى كل رأس سبعون لساناً وتصبح بكل لسان سبعون نوعاً من التسبيح<sup>(١٥٦)</sup> (لوحة رقم ٥٦) وفى الصورة التى تمثل رؤية النبي (صلى الله عليه وسلم) لهذا الملك الكبير (لوحة رقم ٥٧) وأيضاً فى الصورة التى تمثل رؤية النبي (صلى الله عليه وسلم) لهذا الملك الذى طوله بمقدار الدنيا (لوحة رقم ٥٨) ، ونذكرنا هذا الشكل من الملائكة

(١٥٥) راجع لوحة رقم (٢٢) من الدراسة.

(١٥٦) أكتفى الفنان بتمثيل عدد ثلاثة وثلاثين رأساً فقط بدلاً من سبعين فى الصورة المشار

إليها لضرورة فنية إذ يصعب أن تسمح المساحة على صفحة المخطوط بتمثيل هذا العدد

لهائل من الرعوس.

ذات الرعوس المتعددة بالرسوم الأويغورية البوذية التى وصلتنا من طرفان وتمثل السيد بوذا القادم صاحب الرحمة اللامتناهية والمعروفة بصورة "أفالوكسيفارا" ذو الأحد عشر رأساً<sup>(١٥٧)</sup>. ويلاحظ أيضاً أن هناك تشابهاً بين أسلوب تصفيفات شعر بعض رسوم الملائكة فى مخطوط المعراجنامه وبين أسلوب هذه التصفيفات فى بعض الرسوم والصور الأويغورية البوذية مثل تشابه طريقة تصفيف شعر الملائكة بهيئة صغيرتين على شكل بيضى فوق قمة الرأس (تشبه الفيونكة) (لوحة رقم ٥٩) وتصفيفات الشعر فى لوحات البوديسقا وتصاوير الكتبة الأويغور البوذيين<sup>(١٥٨)</sup> حيث نجدها قد شددت من قرب نهايتها وأرسل لها طرفين كل منهما على شكل بيضى فوق قمة الرأس وتكثت منها صغيرتان خلف الأذن.

كما تذكرنا بعض تصفيفات شعر الملائكة فى مخطوط المعراجنامه والتي تأخذ شكل الثمنون (كعكة) فى مؤخر شعر رأس المرأة ، وأسلوب تمثيلها فى رسوم عذارى السماء عند الأويغور والتي تعرف بأسم (Ciz-Tengri)<sup>(١٥٩)</sup>. وثمة تشابه واضح بين الشريط المعقود على وسط جبريل والذي يتطاير طرقاته بشكل متموج فى الفضاء وملابسه ذات الأكمام الضيقة وبين بعض الرسوم الأويغورية البوذية مثل صورة الغول الغاضب (Dakini)<sup>(١٦٠)</sup> وصورة فايتميرافانا إله الثروات البوذى من فنون التبت بوسط آسيا<sup>(١٦١)</sup>.

(١٥٧) تحمل أساطير أواسط آسيا البوذية وكذلك لوحاتهم للصورة خلال القرن ١٠م بمخلوقات متعددة الرعوس، تفرد كل رأس منها بقلراتها الخاصة. راجع لوحة رقم ٢١، وحاشية رقم ٥٧ من الفصل الثانى من الدراسة.

Grube (E.J), The School of Herat, From 1400 to 1450, P. 161, The book in Central Asia, London 1979.

(١٥٨) أنظر لوحة رقم ١٨ من الدراسة

Esin (E), op. cit., P. 288 (١٥٩)

(١٦٠) أنظر لوحة رقم ١٢ من الدراسة

(١٦١) ثروت عكاشة (د): معراج نامه أثر إسلامي مصور. القاهرة (١٩٨٧) ص ٤٠



وبصفة عامة يلاحظ أن رسوم الملائكة فى مخطوط المعراجنامه السابق متأثرة إلى حد كبير بالرسوم الأيوغورية البوذية وبالنموذج المثالى للجمال الملائكى فى الألب والفن الأيوغورى، والذى يصف بوذا بأنه له وجه يشبه القمر وأنف معقوفة<sup>(١٦٦)</sup> (لوحة رقم ٦٠)

### ثالثاً: أشكال القُدور أو المراحل المعدنية:

يُشاهد فى التصويرة التى تمثل رؤية النبى (صلى الله عليه وسلم) فى جنب بحر كبير ملك كبير بسبعين رأساً<sup>(١٦٧)</sup>، مجموعة من الملائكة يحمل كل منهم بين يديه وعاءً ذهبياً على هيئة الطبلية، وهو صورة من القُدور أو المراحل المعدنية التى كانت مستخدمة فى أواسط آسيا يلقون المذنبين فيما يغلى فيها، على وفق ما جاء فى إحدى التصويرات الجدارية من سويتشى والتى قد ترجع إلى القرن الخامس الميلادى وتصور بوذا جالساً فى الجحيم يرقب مشهداً لتعذيب الخاطئين داخل قُدور اتخذت الشكل نفسه الذى اتخذته الأوعية الذهبية فى المنمنمة التى بين أيدينا<sup>(١٦٨)</sup>.

### رابعاً: تصوير الجنة:

يشاهد فى التصويرة التى تمثل تفرج النبى (صلى الله عليه وسلم) لحوض الكوثر<sup>(١٦٩)</sup>، قيام الفنان بتمثيل الكوثر على هيئة حوض من الماء تحف به حافة خضراء تزخر بها رسوم نباتية وعليها آنية ذهبية وخلف الحوض مبنى يطود قباب ثلاث، وربما يكون مزوق هذا المخطوط قد تأثر فى ذلك بما جاء عن وصف الجنة فى البوذية من حيث أشتمالها على لكشاك أو جواسق بجانب البرك حيث تتجدد وتتبعث الروح ثانية من خلال بتلات زهرة اللوتس<sup>(١٧٠)</sup>.

Isin (E), op. cit., 288 (١٦٢)

(١٦٣) أنظر لوحة رقم ٥٧

(١٦٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق : ص ٤٥

(١٦٥) للمرجع نفسه لوحة رقم ٤٥

Isin (E), OP. cit., P. 288 (١٦٦)

وتشاهد زهور اللوتس فى إحدى تصاوير مخطوط معراجنامه التى تمثل مناظرًا من الجنة فى

الجانب الأيمن الأعلى للصورة التى تمثل قصر عمر رضى الله عنه. أنظر ثروت عكاشة (د.)

المرجع السابق: لورقم ٥١

### خامساً: تصوير النار:

يستمرعى الانتباه في مجموعة التصوير التي تمثل عذاب الهالكين في النار (جهنم) في مخطوط المعراجنامه رسوم خدم النار من الزبانية ، الذين بدت رءوسهم أشبه برءوس الجان ، وعيونهم وقادة وحولجهم حمراء منتصبه ، تتدلج من أفواههم وأنفاهم النار وتظهر أيديهم وأرجلهم بيئنه المخالط ، ويمسك معظمهم مقامع أتخذ بعضها هيئة رأس ثور بقرنيه ، ويتزيون بحلقات حول الأذرع والرقاب (شكل رقم ١٦) وتبدو أشكال الزبانية بهيئتها السابقة متأثرة بأشكال ورسوم المردة والجان في التصوير الأويغوري البوذي ، والتي كانت تمثل في بعض الأحيان بيئنه نصف حيوانية<sup>(١٦٧)</sup>.

ومن التصوير التي يمكن نسبها إلى المدرسة التركمانية في تبريز<sup>(١٦٨)</sup> أو إلى مدينة هراة في النصف الثاني من القرن (٩٠٠هـ/١٥٠٠م) ، مجموعة من التصوير توجد الآن ضمن صور أربعة البومات بمكتبة متحف طويقا بوسراي<sup>(١٦٩)</sup> ، وهي تصور لنا جانباً من حياة بعض القبائل من البدو الرحل بوسط آسيا فضلاً عن تصوراتهم عن المفاريت والشياطين ومعتقداتهم الشامانية.

(١٦٧) ظلت رسوم علم النار من الزبانية تمثل بنفس الهيئة التي شاهدها في مخطوط معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) في التصوير الضماني في القرن (١٠هـ/١٦٠٠م) وبـل وحتى نهاية القرن (١١هـ/١٧٠٠م) ونشاهد ذلك في تصاوير مخطوط فالنامه المحفوظ بمتحف طويقا بوسراي ويرجع إلى عهد السلطان أحمد الأول (١٦٠٣م - ١٦٦٧م) وفي تصاوير مخطوط "أحوال القيامة" المحفوظ بفلانلقيا بأمریکا ويرجع إلى عهد السلطان مراد الرابع.

(١٦٨) أمتازت صور المخطوطات التي زوقت بحسب المدرسة التركمانية في مدينة تبريز بخصائص ومميزات أتمدنت في الكثير منها على الخصائص الفنية التي كانت سائدة في العصر التيموري ، ثم تطورت على أيدي التركمان أصحاب الشاة البيضاء في فترة النصف الثاني من القرن (٩٠٠هـ/١٥٠٠م).

(١٦٩) توجد هذه الألبومات في عززاة رقم ٢١٥٢ ، ٢١٥٣ ، ٢١٥٤ ، ٢١٦٠ ، ويقصد روجرز (Rogers) أن تصاوير هذه الألبومات من المحتمل أن تكون قد جلبت إلى استانبول عقب انتصار السلطان محمد الفاتح على التركمان (الآق قيرنلي) أصحاب الشاة البيضاء في باشكت عام ١٤٧٣م ، أو عقب انتصار السلطان سليم الأول على الصفويين في موقعة ساليران عام ١٥١٤م ، وهو الاحتمال الأقوى.

Rogers (J.M), *Siyah Qalam*, P. 21, *Persian Masters Five centuries of Painting*, Bomby-1990.

ويلاحظ أن هذه للتصاوير قد نفذت على مواد مختلفة مثل الورق الخشن (الورق الصيني) والورق المصقول (من النوع الشائع الأستعمال فى العصر الإسلامى) إلى جانب الحرير ، كما يلاحظ أيضاً أن بعضها لا يبدو أن يكون سوى أجزاء صغيرة مرسوم عليها ، مما يدل على أنها أجزاء قطعت من لفائف كبيرة (١٧٠).

وثمة تشابه فى أسلوب هذه التصاوير ، إذا أعتمد فى تنفيذها بشكل أساسى على الخطوط القوية بالحرير الأسود مع استخدام التظليل والألوان القليلة مثل اللون الرمادى والبنى ، وأحياناً اللونان الأزرق والأحمر وأن كان استخدامهما نادراً ، وتخلو خلفيات التصاوير من تمثيل أية عناصر أخرى (١٧١)

ويمكن تقسيم هذه التصاوير من حيث الموضوعات إلى مجموعتين أساسيتين:

**المجموعة الأولى:** وتضم صور العفاريت التى تتميز جلودها باللون الأسود تارة ، وبألوانين الأحمر والأصفر تارة أخرى ، ويأن لها ربوعاً مخيفة تعلوها قرون ، وبوجوهها المجعدة ، وتنفذ أعينها كالجمر ، وتبرز من أفواهها العريضة أنياب طويلة ، وأجسامها القصيرة التى تنتهى أطرافها بمخالب ، وترتدى هذه المخلوقات الغريبة أردية تستر نصف جسدها الأسفل ، وتترين أحياناً بحلقات تضعها فى أذرعها ومعاصمها ورقابها (١٧٢).

(١٧٠) Atasoy (N), *Op. cit.*, P. 15 ، وترى نورهان اتاسوى أن محاولة مؤرخى الفن تأريخ هذه التصاوير قد أدت إلى وجود العديد من النظريات المتضاربة ، وأنه ليس هناك أى مرور فى نسبة كل هذه التصاوير إلى فترة واحدة حيث أنها تتضمن أساليب فنية وصناعية مختلفة.

(١٧١) ثروت عكاشة (د): التصوير الفارسي والتركي ط لولى بيروت ١٩٨٣ ص ٣٠٠ .

(١٧٢) المرجع نفسه: ص ٢٩٨

وفى أغلب الأحيان نرى هذه المخلوقات :هى تتصارع بوحشية أو وهى تهزم اللتين أو تحمل الخيل على ظهورها فى يسر مما يشير إلى أنها عملاقة، أو نراها مقيدة بالسلاسل وإلى جوارها سياط مما يوحى بخطورتها ، ونراها فى أحيان أخرى مطبقة بوحشية على أشلاء آدمية.

فى حين تميز قسم آخر من تصاوير هذه المخلوقات بصفات أدنى وحشية، قراها تعزف الموسيقى أو تحتسى الخمر أو تؤدي رقصات على نهج الرقص الشعائرى ، ملوحة بالمناديل والأوشحة أو تحمل الأوعية والأواني (١٧٣).

المجموعة الثانية: وتمثل تصاويرها حياة البدو والقبائل الرحل حيث نجد من بين رسومها تصاوير تمثل الراعى وهو يعنى بقطيعه ، أو صاحب الحرفة وهو يصنع الأثاث ، أو مجموعة من الشيوخ فى أوضاع تأملية ، ويرتدى الأشخاص فى تصاوير هذه المجموعة ملابس كثرة وسترات تشبه طياتها تجاعيد وجوههم ، وقلنسوات مستديرة ، وتظهر أقدامهم عارية أو منتعلة أحذية سميقة.

وقد ظلت هذه المجموعة من التصاوير منذ الكشف عنها وحتى الآن مثاراً لجدل واسع بين الباحثين والدارسين المهتمين بدراسة التصوير الإسلامى، حيث عكفوا على دراستها فى محاولة للكشف عن أصولها من ناحية، ونسبتها إلى إحدى مدارس التصوير الإسلامى فى إيران أو تركيا أو مدرسة التصوير فى وسط آسيا من ناحية أخرى.

وتكاد تجمع معظم آراء هؤلاء الباحثين على أن هذه التصاوير ليست لها علاقة بأسلوب مدرسة التصوير العثمانى فى القرن (٩٠هـ/١٥م) وأن محمد سياه قلم (صاحب القلم الأسود) الذى يظهر توقيعه على تصاوير المجموعتين

المباشرين ، لم يكن من الفنانين الأتراك العثمانيين الذين عملوا في المرسم السلطاني حيث لم يرد له أى ذكر عند المؤرخين القروس أو الترك الذين أهتموا بتاريخ الرسامين والخطاطين والمجلدين مثل دوست محمد ، والقاضى أحمد، ومصطفى على.

كما أن أسلوب ونوع الخط (التطليق) الذى سجل به توقيع هذا الفنان يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط المستخدم عند كتابة السجلات الرسمية فى البلاط الليمورى والتركماني<sup>(١٧٤)</sup>.

ويعتقد (روجرز - Rogers) أن هذه المجموعة من التصاوير المنقذة بالحبر الأسود والتي تحمل توقيع "محمد سياة قلم" يمكن نسبتها إلى أحد الفنانين الذين عملوا فى بلاط الآق قيونلوا فى تبريز<sup>(١٧٥)</sup>.

كما لاحظ (روبنسن - Robinson) أن هذه المجموعة من التصاوير تحمل أيضاً توقيعات أخرى إلى جانب توقيع "محمد سياة قلم" ، وهى توقيعات لمجموعة من الفنانين التركمان الآق قيونلوا مثل "شيخى اليمويقى" ، "درويش محمد" ، والتي يمكن مقارنتها من حيث الأسلوب ونوع الخط بتوقيع الفنان محمد بن محمود شاه الخيام الذى عمل فى تبريز فى النصف الثانى من القرن (١٥/هـ - ١٥٠م) وقام بالتوقيع على العديد من الأعمال الفنية التى أعتمد فى تنفيذها على للخط والتظليل والألوان القليلة<sup>(١٧٦)</sup>.

فى حين يرى الأستاذ (طوغان - Togan (Z. W) أن محمد سياه قلم هذا هو نفسه الفنان محمد بخشى<sup>(١٧٧)</sup> ، الذى كان من أكبر الفنانين الذين عملوا فى هراة وأعتاد أن يرسم الصور الغربية والشخصيات المعجبية ، وأن نشاطه بلغ أوجه فى النصف الثانى من القرن (١٥/هـ - ١٥٠م) ، كما أبدى الأستاذ (طوغان - Togan (Z.W)) ملاحظة أخرى موادها أن بعض الأمراء الليموريين الذين عاشوا فى هراة أقاموا قبل ذلك طويلاً فى برارى خوارزم بآسيا الوسطى وفى سيبيريا الغربية<sup>(١٧٨)</sup>.

Rogers (J.M), OP. cit., P.24 (١٧٤)

Rogers (J.M), OP. cit., p. 25 (١٧٥)

Robinson (B.W), "Siyah Qalam" in Grube and Sims. (١٧٦)  
eds., Between China and Iran PP. 62. 65

ثروت عكاشة: المرجع السابق : ص ٣٠١ (١٧٧)

Togan (Z. V), On the Istanbul Miniature PP. 79-81.

Ibid, PP. 79-81. (١٧٨) المرجع نفسه: ص ٣٠٢

وعلى الرغم من صعوبة تحديد المصدر المباشر لهذه المجموعة من التصوير الفنية بشكل قاطع، إلا أنه من الواضح وجود تشابه وتوافق تام فيما بينها من حيث المضمون والأسلوب والمستوى الفني والروح العامة المسيطرة على جزئياتها وتفاصيلاتها، والأقرب إلى المنطق أن تكون من عمل مصور واحد، أو مجموعة من المصورين ينتمون إلى مدرسة فنية واحدة في بلاط الألقا قيونلوا بمدينة تبريز أو هراة في فترة النصف الثاني من القرن (١٥/١٥هـ - ١٥/١٥م).

أما عن علاقة هذه المجموعة من التصوير الفنية بمدرسة التصوير في آسيا الوسطى أو بالأساليب الفنية للتصوير الأويغوري، فهي في رأينا علاقة قائمة ومتصلة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال التشابه الواضح بين بعض هذه التصوير والرسوم والتصوير الأويغورية.

ومن أمثلة ذلك تشابه صورة تمثل عفريت يقف على قدم واحدة وقد أمسك بعصاة يستند إليها<sup>(١٧٩)</sup> (لوحة رقم ٦١) وتصورة أويغورية تمثل أحد البخشي يؤدي رقصة على قدم واحدة<sup>(١٨٠)</sup>، ويتضح هذا التشابه في الجسم للتصوير والرداء الذي يغطي الجزء الأسفل من الجسم والقرون أعلى الرأس. (لوحة رقم ٦٢). ومن الجدير بالذكر أن صور العفاريت التي وردت في تصاوير هذه الألبومات السابقة تذكرنا إلى حد كبير بصور خدم النار من الزبانية في مخطوط معراجنامه الذي زوق في مدينة هراة ويرجع تاريخه إلى سنة (٨٤٠هـ - ٤٣٦م)<sup>(١٨١)</sup>، وذلك من حيث أسلوب تمثيل الرؤوس البشعة المخيفة، والأجسام القصيرة التي تنتهي أطرافها بمخالب، والأردية القصيرة التي تمتاز النصف الأسفل من الجسم، والحلقات التي تضعها في الأذرع والمعاصم والرقاب، مما يعزز الرأي القائل بأن هذه المجموعة من التصوير

(١٧٩) توجد هذه الصورة ضمن أحد الألبومات مملوكة متحف طوقا بوسراي خزانة

رقم ٢١٥٣ ص ٤٨ Esin (E), OP. cit., PL. 170

Ibid, Pl. 169 (١٨٠)

(١٨١) راجع وصف خدم النار من الزبانية في نفس الفصل ص ١٢٨

الخطية المصورة على الورق والحبر إنما ترجع إلى هراة في فترة النصف الثاني من القرن (١٥/هـ) بل ويبرهن على وجود صلة بيننا وبين أسلوب التصوير الأويغوري البوذي.

ومن الجدير بالذكر أن بعض التأثيرات الأويغورية ظلت موجودة في التصوير العثماني حتى فترة القرن (١٠/هـ-١٦م) ويظهر هذا الأمر بصفة خاصة في رسوم الملائكة ، والتي ظلت ترسم بنفس الهيئة التي شاهدها في المخطوط التيموري معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) ، ويتضح ذلك بجلاء في مجموعة الصور التي تمثل الملائكة في مخطوط " قرق سوزال " المحفوظ بدار الكتب المصرية برقم ٧ كلام تركي طلعت (نهاية القرن ١٠هـ/١٦م) أو بداية القرن ١١هـ/١٧م) ومن أمثلتها صورة سيدنا جبريل عليه السلام الذي مثل وهو مرتكياً رداء أحمر اللون (نفس اللون المستخدم في أردية الرهبان البوذيين) وقد حُفّ خصلة من شعره إلى أعلى بشكل بيضى ، وتتطاير الأشرطة من الحزام المعقود على وسطه ، وصورة (حملة العرش) حيث قام الفنان برسم أربعة ملائكة يرتدون أردية حمراء اللون تتميز السفلية منها بضيق أكمامها ، ويبدو شعرهم معقوصاً قد برزت منه ذؤابتان بيضيتان فوق الرأس. (لوحة رقم ٦٣).

كما كان الفنان الإيراني "ولى جان" يرسم الملائكة بنفس الهيئة السابقة ، ومن أمثلتها صورة تمثل ملك متنج في اليوم بمتحف طوبقا بوسراى (يرجع إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠هـ/١٦م).





## الخاتمة

وبعد فالأثر الك الأويغور كما عرفنا ينحدرون من قبائل هواي هو التي تعتبر بدورها فرعاً من لقوام "النيونغ نو" أو "الهون" وأن دولتهم الأولى التي أقاموها في منغوليا على حساب الأتراك الغز الذين نزحوا غرباً ، قد استمرت قرابة قرن من الزمان (٧٤٥ م - ٨٤٠ م) ، وتعتبر هذه الدولة علامة بارزة في تاريخ الترك بصفة عامة حيث شهدت تحول الأتراك من الطابع البدوي الرعوي الذي كان يسوده نظام الترحال إلى طابع الحياة المدنية المستقرة وأضحت المدن الأويغورية مثل قوجو ، وطرفان ، وبش باليق مراكز حضارية أزدهر فيها فن التصوير سواء على الجدران أو في المخطوطات.

وعرفنا كيف حمل فن التصوير الأويغوري في هذه الفترة طابع الاستمرارية للفن المانوي الذي كان قد أنتهى تقريباً في إيران ، وذلك نتيجة لاعتناق الأويغوري للدين المانوي بعد عام ٧٦٢م.

كما أوضحنا كيف شهدت الفترة التي تلت هذه المرحلة من تاريخ الأويغور تطور فن التصوير الأويغوري في المراكز الأويغورية الأخرى مثل قوجا ، وكشغر ، وهامى وقوجو التي بدأت تظهر في عام ٩٤٧م كعاصمة ، وأن فن التصوير الأويغوري تميز في هذه المرحلة بغلبة التأثيرات البوذية نتيجة لانتشار البوذية في دولة الأويغور بشرقي التركستان بعد عام ٨٧٠م.

ورغم ما شاهدناه من ظهور تأثيرات صينية وماسانية وهندية وأخرى مسيحية في التصوير الأويغوري والذي غلب عليه تمثيل الموضوعات الدينية والصور الشخصية إلا أنه من الواضح أن الأويغور قد أوجدوا لأنفسهم أسلوباً جديداً في التصوير تميز بسمات وخصائص جديدة من ناحية التكوين وأسلوب التعبير الفني من خلال الاعتماد على الخطوط الواضحة والقوية والمتصلة ، وهو أسلوب يمتاز بالتعبيرية والواقعية.

وقد امتد أثر مدرسة التصوير الأويغوري بوسط آسيا إلى التصاوير الجدارية في سامرا في عهد العباسيين ، وإلى التصاوير الجدارية في عهد الغزنويين بل وإلى الفاطميين في مصر ، ولم تقلت من هذا التأثير أيضاً مدينة الري عاصمة الأتراك السلاجقة في إيران ومصر في عهد المماليك.

ولاشك أن ظهور المغول على مسرح الأحداث بوسط آسيا قد فتح الطريق أمام المؤثرات الفنية الواقعة من لواء آسيا حيث وضح أثر التصوير الأويغوري البوذي في بعض الأعمال الفنية التي أنجزت في هذا العصر بل أن التأثير ظل يحدث صداه حتى العصر التيموري وأوائل العصر العثماني.

## فهرس الأشكال واللوحات

### أولاً: الأشكال:

- شكل رقم (١) خريطة توضح أهم مدن آسيا الوسطى والبلدان المجاورة
- شكل رقم (٢) يوضح افريز رعوس الخنازير (طوياق)
- شكل رقم (٣) يوضح افريز رعوس الخنازير (يلميان)
- شكل رقم (٤) يوضح افريز رعوس الخنازير (افراسياب - سمرقند)
- شكل رقم (٥) أعب يوضح أشكال الوجوه (فى رسم جدارى من باليك)
- شكل رقم (٦) أعب، ج يوضح أشكال الوجوه (فى رسوم سامرا الجدارية)
- شكل رقم (٧) يوضح زى مملوك تركى (سامرا)
- شكل رقم (٨) أعب يوضح زى الأتراك الأريغور (وسط آسيا)
- شكل رقم (٩) يوضح زى المماليك الأتراك (العصر الغزنوى)
- شكل رقم (١٠) يوضح زى الأتراك (العصر السلجوقى)
- شكل رقم (١١) يوضح سحنة أمير أويغورى
- شكل رقم (١٢) أعب يوضح أشكال السحن الأدمية (العصر السلجوقى)
- شكل رقم (١٣) يوضح سحنة شاب (العصر القاطمى)
- شكل رقم (١٤) يوضح زى الأمراء الأتراك (العصر المملوكى البحرى)
- شكل رقم (١٥) يوضح شكل الهالة النورانية (مخطوط معراجنامه)
- شكل رقم (١٦) يوضح شكل الهالة النورانية (صورة بوذا الصينى)
- شكل رقم (١٧) يوضح شكل خدم النار (الزبانية) (مخطوط معراجنامه)

## ثانياً: اللوحات:

لوحة رقم (١) رسم جداري يمثل فارس على صهوة جواده (أويغوري) طرفان القرن ٨م.

لوحة رقم (٢) رسم جداري يمثل منظر طبيعي (أويغوري) بازكلك طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٣) رسم جداري يمثل رحيل سدهارتا (بوذا) أويغوري ، قوجو - طرفان - القرن ٩م.

لوحة رقم (٤) رسم جداري يمثل بوذا الجالس (أويغوري) مورطوق - طرفان القرن ٨م.

لوحة رقم (٥) رسم جداري يمثل بوذا الراكع (أويغوري) بازكلك - طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٦) رسم جداري يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين يتعبدون. صورجوق - قرانشير القرن ٩-٨م.

لوحة رقم (٧) رسم جداري يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين (أويغوري) طرفان القرن ٨ - ٩م.

لوحة رقم (٨) رسم جداري يمثل مجموعة من السيدات (أويغوري) طرفان القرن ٨ - ٩م.

لوحة رقم (٩) رسم جداري يمثل مجموعة من الرهبان النساطرة (أويغوري) قوجو القرن ٩م.

لوحة رقم (١٠) رسم جداري يمثل الغول الغاضب (أويغوري) بازكلك - طرفان القرن ٨ - ٩م.

لوحة رقم (١١) رسم جداري يمثل نبيل تركي. قيزل القرن ٧م.

لوحة رقم (١٢) رسم جداري يمثل صورة شخصية لأمير أويغوري - بازكلك طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (١٣) قطعة نسيج من الحرير عليها صورة رأس خنزير (جبانة استانا). طرفان القرن ٧م.

لوحة رقم (١٤) رسم جدارى يمثل افریزاً من البط. قيزل القرن ٩م.

لوحة رقم (١٥) تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة المانويين. طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (١٦) تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة البونيين - طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (١٧) تصويرة تمثل مجموعة من الخيول البرية. طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (١٨) تصويرة تمثل نبيل تركى. طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (١٩) تصويرة على الحرير تمثل السيد المنتظر أو بوذا القادم. طرفان القرن ٨م.

لوحة رقم (٢٠) تصويرة تمثل بوذا الأويغورى. طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٢١) تصويرة تمثل بوذا الصينى.

لوحة رقم (٢٢) رسم جدارى يمثل فارس صياد. (قصر الحير) أموى.

لوحة رقم (٢٣) رسم جدارى يمثل صيد جماعى. مملكة Kokurya. القرن ٥م.

لوحة رقم (٢٤) نحت فى سقف مدخل حمام خربة المفجر. أموى.

لوحة رقم (٢٥) رأس بوذا. التركستان الصينية. القرن ٥م.

لوحة رقم (٢٦) رسم جدارى يمثل راقصتين سامرا.

لوحة رقم (٢٧) رسم جدارى يمثل فتاتين تمسكان بالزهور والأكداح. آسيا الوسطى - باليك.

لوحة رقم (٢٨) رسم جدارى يمثل مملوك تركى. سامرا.

لوحة رقم (٢٩) رسم جدارى يمثل أحد القساوسة. سامرا.

- لوحة رقم (٣٠) رسم جدارى لمجموعة من المماليك (العصر الغزنوى - لشكر بازار) القرن ١١هـ/١١م.
- لوحة رقم (٣١) أمير بين حاشيته. تصويرية من مخطوط الترياق (٥٩٥هـ). المكتبة الأهلية فى باريس.
- لوحة رقم (٣٢) حاكم يجلس على عرشه وحوله الحاشية ، تصويرية من مخطوط الترياق بداية للقرن ٧هـ/١٣م. المكتبة الأهلية فى فيينا.
- لوحة رقم (٣٣) جهاز بيئية فتاة. تصويرية من مخطوط الحيل (٦٠٥هـ/١٢٠٦م) مكتبة متحف طويقا بوسراى.
- لوحة رقم (٣٤) بدر الدين لولو - حاكم الموصل. تصويرية من مخطوط كتاب الأغاني (٦١٦هـ/١٢١٩م) استانبول.
- لوحة رقم (٣٥) تصويرية من مخطوط ورقة وكشاه (بداية القرن ٧هـ - ١٣م) مكتبة متحف طويقا بوسراى.
- لوحة رقم (٣٦) تمثال من الجص لأمر سلجوقى. إيران القرن ٦هـ/١٢م.
- لوحة رقم (٣٧) ثلاثة تماثيل جصية سلجوقية. إيران القرن ٦هـ/١٢م.
- لوحة رقم (٣٨) تمثال من الجص (الفارس الأزرق) طرغان القرن ٧م.
- لوحة رقم (٣٩) نحت حجرى لحاكم تركى. الأناضول. القرن ٧هـ/١٣م.
- لوحة رقم (٤٠) سلطانية من الخزف المينائى. (٧هـ/١٣م) إيران.
- لوحة رقم (٤١) قدر من الخزف المينائى. (٧هـ/١٣م) إيران.
- لوحة رقم (٤٢) بلاطات خزفية (بيشهر) القرن ٧هـ/١٣م. الأناضول.
- لوحة رقم (٤٣) رسم جدارى لشاب جالس (العصر الفاطمى).
- لوحة رقم (٤٤) رسم جدارى يمثل البودستقا. باميان القرن ٧م.
- لوحة رقم (٤٥) طبق من الخزف ذى التبريق المعنى الفاطمى.
- لوحة رقم (٤٦) جزء من صحن من الخزف الدقيق الصنع (أيوبى).

- لوحة رقم (٤٧) ثلاثة أفراد من البلاط الملكي. تصويره من مخطوط سلوان المطاع (العصر المملوكى البحرى).
- لوحة رقم (٤٨) أمير فى مجلس طرب. تصويره من مخطوط مقامات الحريرى. (٧٧٤هـ/١٣٣٤م).
- لوحة رقم (٤٩) تصويره من مخطوط كتاب الآثار الباقية. (٧٠٧هـ/١٣٠٧م).
- لوحة رقم (٥٠) تصويره بنية (طرفان القرن ٩م).
- لوحة رقم (٥١) شجرة البوذا. تصويره من مخطوط جامع التواريخ. (٧١٤هـ/١٣١٤م).
- لوحة رقم (٥٢) جبال الهند. تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٥٣) تيمور لنگ. تصويره من مخطوط فى نسب الأسرة الجنكيزية (تيمورى).
- لوحة رقم (٥٤) الآن قوا وزوجته. تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٥٥) أبنة جاني بك. تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٥٦) ملك بعدة رءوس. تصويره من مخطوط معراجنامه. (٨٤٠هـ/١٤٣٦م).
- لوحة رقم (٥٧) تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٥٨) تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٥٩) تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٦٠) تصويره من المخطوط السابق.
- لوحة رقم (٦١) عفریت - تصويره من اليوم الفاتح تبريز أو هراة النصف الثانى من القرن (٨٩هـ/١٥م).
- لوحة رقم (٦٢) بخشى يودى رقصة. تصويره لويغورية. القرن ٩م.
- لوحة رقم (٦٣) حملة العرش. مخطوط قرق سؤال (نهاية القرن ١٠هـ/١٦م أو بداية القرن ١١هـ/١٧م).





## قائمة المراجع العربية والأجنبية

### أولاً: المصادر: القرآن الكريم

الفرسخي: تاريخ بخارى. تحقيق عبد المجيد بدوى . القاهرة ، ١٩٦٢م

### ثانياً: المراجع العربية والعربية والمقالات:

أنتجهاون: فن التصوير عند العرب. ترجمة عيسى سلمان ، وسليم طه للتكرتي.

بغداد ، ١٩٧٤م.

أحمد تيمور: للتصوير عند العرب. القاهرة ، ١٩٤٢م.

أحمد السعيد سليمان (د): تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الاسر للحكمة. دار المعارف.

أحمد محمود السادتي (د): تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضاراتهم.

جزءان. القاهرة ، ١٩٥٧م.

ارمينيوس قاميرى: تاريخ بخارى. ترجمة أحمد محمود السادتي (د). القاهرة ،

١٩٦٥م.

اوقطاي آصلان آبا: فنون للترك وعمائرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى. استانبول

١٩٨٧م.

بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى. ترجمة أحمد السعيد سليمان (د). القاهرة ،

١٩٥٨م.

- تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ترجمة صلاح الدين

عثمان. الكويت ١٩٨١م.

ثروت عكاشة (د): - للتصوير الإسلامى الدينى والعربى. بيروت ، ١٩٧٤م.

- للتصوير الفارسى والتركى. طبعة أولى بيروت، ١٩٨٢م.

- معراجنامه. أثر إسلامى مصور. القاهرة ، ١٩٨٧م.

جفرى بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة أمام عبد الفتاح امام.

الكويت، ١٩٩٣م.

- جمال محرز (د.): فن التصوير المملوكى. مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد السابع . الجزء الثانى. نوفمبر ١٩٦١م.
- حامد عبد القادر: بوذا الأكبر. حياته وفلسفته. القاهرة ، ١٩٥٧م.
- حسن الباشا (د.): - التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . طبعة أولى. القاهرة ١٩٥٩م.
- القاهرة تاريخها فنونها آثارها. القاهرة ، ١٩٧٠م.
- فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ط ثانية القاهرة ١٩٩٤م.
- حسين مصطفى رمضان (د.): سيمرغ. العنقاء فى الفن الإسلامى. مجلة كلية الآثار. العدد السادس ١٩٩٥م.
- أبو الحمد محمود فرغى (د.): التصوير الإسلامى. نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه. القاهرة ، ١٩٩١م.
- دوزى: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة أكرم فاضل. بغداد ، ١٩٧١م.
- ديماند: للفنون الإسلامية. ترجمة أحمد محمد عيسى. القاهرة ، ١٩٨٢م.
- زبيدة عطا (د.): بلاد الترك فى العصور الوسطى. دار الفكر العربى.
- زكى محمد حسن (د.): - للفنون الإيرانية. القاهرة ، ١٩٤٠م.
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. بغداد ، ١٩٥٨م.
- سعاد محمد حسن (د.): دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى. مجلة التاريخ والمستقبل. جامعة المنيا. كلية الادب. المجلد الثانى. للعدد الأول. ١٩٩٢م.
- سعد زغول عبد الحميد (د.): الإسلام والترك فى العصر الإسلامى الوسيط عالم الفكر - الكويت ، ١٩٨٤م.
- عبد التعميم محمد حسنين (د.): دولة السلاجقة. القاهرة ، ١٩٧٥م.
- على إبراهيم حسن (د.): تاريخ الممالك البحرية. ط ثانية. القاهرة ، ١٩٦٩م.
- ماير: الملابس المملوكية. ترجمة صالح الشيتى. مراجعة عبد الرحمن فهمى (د). القاهرة ، ١٩٧٢م.

مجموعة مؤلفين: كنوز الفن الإسلامي. ترجمة حصّة صباح السالم، غادة الحجاوي، طريف ناجي، ومراجعة أحمد عبد الرزاق (د.) جنيف ١٩٨٥م.

محمد جمال الدين مرور (د.): تاريخ الحضارة الإسلامية في الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجري طبعة ثانية القاهرة، ١٩٦٧م.

محمد فؤاد كوبريلي: قيام للدولة العثمانية. ترجمة أحمد السعيد سليمان (د.) للقاهرة، ١٩٦٧م.

محمود أبراهيم (د.): الخزف الإسلامي في مصر. القاهرة ١٩٨٤م.

### ثالثاً: الوسائل العلمية:

ربيع حامد خليفة (د.): الصور الشخصية في التصوير العثماني. رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة القاهرة. ١٩٨١م.

محمد السيد محمد جاد (د.): حضارة الأتراك قبل الإسلام. رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس ١٩٩٠م.

محمد علي حامد بيومي (د.): الطغراء العثمانية. رسالة ماجستير غير منشورة جامعة القاهرة. ١٩٨٥م.

### رابعاً : المراجع الاجنبية

- Allan (J.W.) Islamic Ceramics. Oxford, 1991.
- Atasoy (N) Trukish Miniature Painting. Istanbul, 1974.
- Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting London, 1933.
- Broome (M) A Hand Book of Islamic Coins. London, 1985.
- Buchthal, "Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum. Burl, Mag. 77, 1940.
- Dury (C.J.) Art of Islam. Germany, 1970.

- Esin (E)- The Bakshi in 14th to the 16th centuries. (The Book of Central Asia) London, 1979. - Buddhist and Manichean Turkish Art, Istanbul, 1967.
- Fehervari (G) Islamic Pottery. London, 1973.
- Gluk (H), Diez (E) Die Kunst des Islam. Berlin, 1925.
- Grabar (O). The Formation of Islamic Art, (U.S.A.) 1978.
- Gray (B). Persian Painting. Skira, 1977.
- Haldane (D). Mamluk Painting. England, 1978.
- Kühnel (E0). The Minor Arts of Islam, New-York, 1971.
- Laila (A.I) Dragons On a Cairene Mosque, Art and Archaeology Research. papers No. 10, 1976.
- Levend (A) Ali Sir Na'vâ, i Ankara, 1965.
- Monneret de Villard (Ugo) The Relation of Manichaeism Art to Iranian Art, in Pope (A.U.) Survey of Persian Art V. III.
- Pope (A.U.) Masterpieces of Persian Art, New York, 1945.
- Rice (D.T.) Islamic Painting. Edinburg, 1971.
- Rock Hill (W.) The journey of William of Rubruke to the Eastern Parts of the World. Pekin, 1941.
- Rogers (J.M.) Siyah Qalam, Persian Masters, Five Centuries of Persian painting, Bomby, 1990.
- Rowland (B) The Art of Central Asia, New York, 1974.
- Speiser (W). The Art of China, Holland, 1960.
- Togan (Z.V), - On the Istanbul Miniature. Istanbul. 1953.
- The composition of the History of the Mongols by Rashid al Din, Central Asian Journal VII/1, Wiesbaden-1962.

### خامساً : المراجع التركية الحديثة

- Arseven (C.E.) Türk Sanatı, Istanbul, 1970.
- Aslanapa (O) Turk Sanatı, Istanbul, 1984.
- Öney (G) Anadolu Selcuklu, Mimari Süslemesi Ve El Sanatları, Ankara, 1992.
- Yetkin (Ş) Türk Hali Sanatı, Istanbul, 1974.

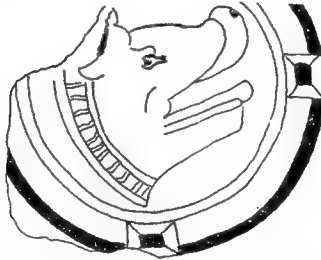
## الأشكال واللوحات



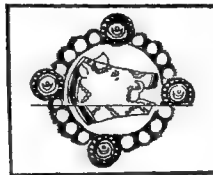
شكل رقم (١) : خريطة توضح أهم مدن آسيا الوسطى والبلدان المجاورة



شکل رقم (۲) : یوضح افریز رعوس الخنازیر . (طویاق)



شکل رقم (۳) : یوضح افریز رعوس الخنازیر . (بامیان)



شکل رقم (۴) : یوضح افریز رعوس الخنازیر . (افراسیاب - سمرقند)



شكل رقم (٥) أ، ب : يوضح أشكال الوجوه (في رسم جداري من باليليك)



شكل رقم (٦) أ، ب، ج : يوضح أشكال الوجوه (في رسوم سامرا الجدارية)



شكل رقم (٧) : يوضح زي مملوك تركي (سامرا)

ب



ا



شكل رقم (٨) أ ب : يوضح زي الأتراك الأويغور (وسط آسيا)



شكل رقم (١٠) : يوضح زي الأتراك  
(العصر السلجوقي)

شكل رقم (٩) : يوضح زي المماليك الأتراك  
(العصر المغنولي)





شكل رقم (١١) : يوضح سحنة أمير أويغوري



شكل رقم (١٢) أ:ب : يوضح أشكال السحن الأدمية (العصر السلجوقي)



شكل رقم (١٤) : يوضح زي الأمراء الأتراك  
(العصر المملوكي البحري)



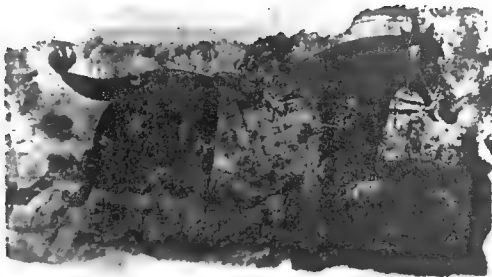
شكل رقم (١٣) : يوضح سحنة شاب  
(العصر الفاطمي)



شكل رقم (١٥): يوضح شكل الهالة للنورانية  
شكل رقم (١٦): يوضح شكل الهالة النورانية  
(مخطوط معراجنامه)  
(صورة بوذا الصينى)



شكل رقم (١٧): يوضح شكل خدم النار (الزبانية)  
(مخطوط معراجنامه)



لوحة رقم (۱) : رسم جداری یمثل فارس علی صهوة جواده (اویغوری) طرفان القرن ۸م.



لوحة رقم (۲) : رسم جداری یمثل منظر طبیعی (اویغوری) بازکله طرفان القرن ۹م.



لوحة رقم (٣) : رسم جداري يمثل رحيل سدهارتا  
(بودا) (أويغوري) قوجو — طرفان  
القرن ٩م.



لوحة رقم (٤) : رسم جداري يمثل بودا الجالس (أويغوري)  
مورطوق - طرفان القرن ٨م.



لوحة رقم (٥) : رسم جداري يمثل بودا الراكع (أويغوري)  
تلك - طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (٦) : رسم جداري يمثل مجموعة من الراهبان البوذيين يتعبدون - صورجوق - قراتشهر  
القرن ٨ - ٩م.



لوحة رقم (٧) : رسم جداري يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين (أويغوري) طرفان  
القرن ٨ - ٩م.



لوحة رقم (٨) : رسم جداري يمثل مجموعة من السيدات (أويغوري) طرفان القرن ٨ - ٩م.



لوحة رقم (٩) : رسم جداري يمثل مجموعة من الرهبان النساطرة (أويغوري) قودو القرن ٩م.



لوحة رقم (١٠) : رسم جداري يمثل الغول القاضب (أويغوري)  
بازكلك - طرفان القرن ٨ - ٩م.

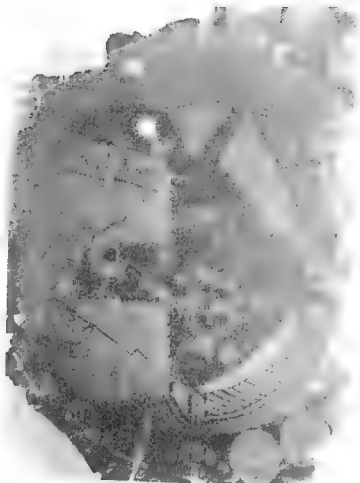


لوحة رقم (١١) : رسم جدارى يمثل نبييل تركى.  
قيزل القرن ٧م.

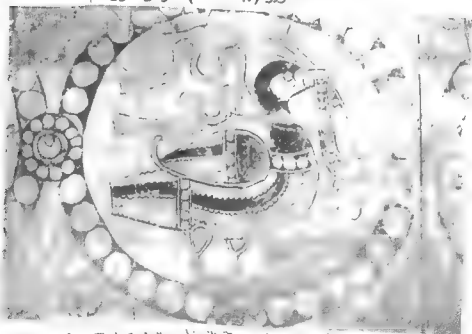


لوحة رقم (١٢) : رسم جدارى يمثل صورة شخصية لأمير  
أويغورى - بازكك طرفان القرن ٩م.

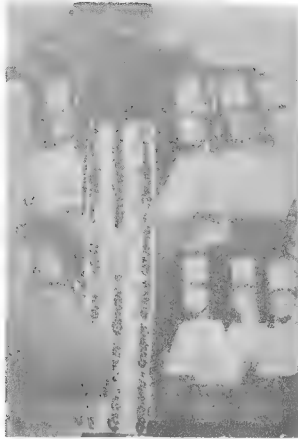




لوحة رقم (١٣) : قطعة نسيج من الحرير عليها صورة رأس  
خنزير (جبانة استانا). طرفان القرن ٧ م.



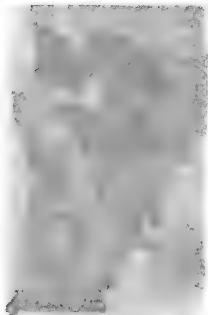
لوحة رقم (١٤) : رسم جداري يمثل الفريزا من البط. قيزل القرن ٩ م.



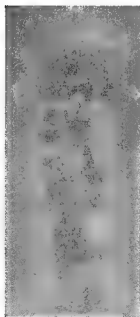
لوحة رقم (١٥) : تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة المالبيين.  
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٦) : تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة البوذيين.  
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٧) : تصويرة نقش مجرحة من العيون البرية.  
طهران القرن ٩م.



لوحة رقم (١٨) : تصويرة نقش ليل تركي.  
طهران القرن ٩م.



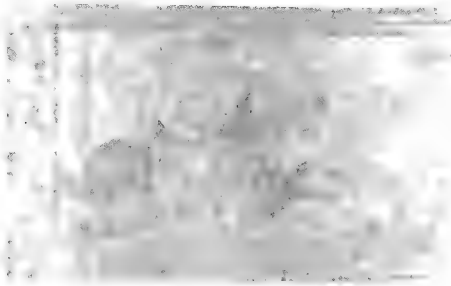
لوحة رقم (١٩) : تصوير على الحرير تمثل السيد المنتظر أو بوذا القادم  
طرفان القرن م.



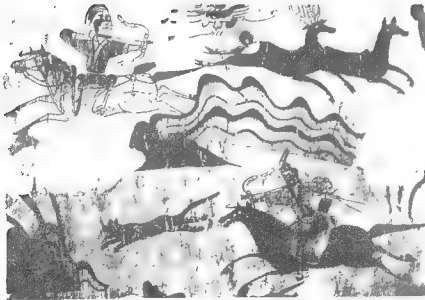
لوحة رقم (٢٠) : تصويرة تمثل بوذا الأويغوري. طرفان القرن ٩ م.



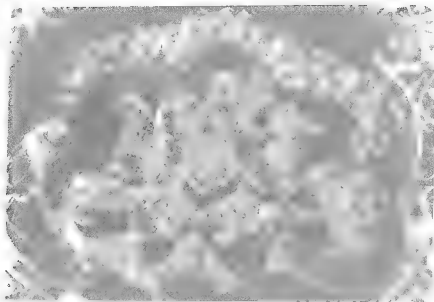
لوحة رقم (٧١): تصويرة تمثل بوذا الصيني.



لوحة رقم (٢٢) : رسم جداري يمثل فارس صياد.  
(قصر الحير) أموي.



لوحة رقم (٢٣) : رسم جداري يمثل صيد جماعي. مملكة Kokurya القرن ٥م.



لوحة رقم (٢٤) : نحت في سقف مدخل حمام خربة المفجر . أموى.



لوحة رقم (٢٥) : رأس بوذا. التركستان الصينية القرن ٥م.

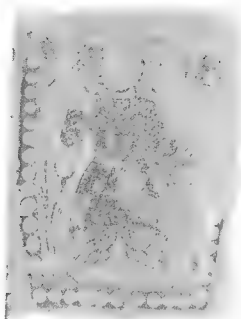


لوحة رقم (٢٦) : رسم جداري يمثل راقصتين سامرا.



لوحة رقم (٢٧) : رسم جداري يمثل فتاتين تمسكان بالزهور والأكداح.  
آسيا الوسطى - بالايك.

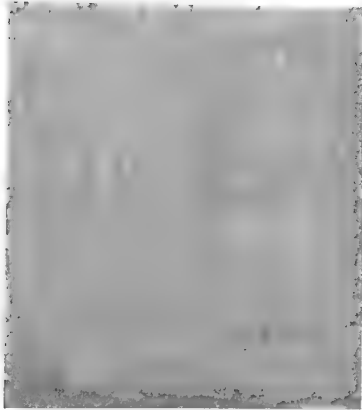




لوحة رقم (٢٨) : رسم جداري يمثل ملوك تركي. سامرا.



لوحة رقم (٢٩) : رسم جداري يمثل أحد القساوسة. سامرا.



لوحة رقم (٣٠) : رسم جدارى لمجموعة من المماليك (العصر  
الغزنوى - لشكر بازار) القرن ١١هـ / ١١م.



لوحة رقم (٣١) : أمير بين حاشيته. تصويرة من مخطوط  
الترياق (٥٩٥هـ) المكتبة الأهلية في باريس.



لوحة رقم (٣٢) : حاكم يجلس على عرشه وحوله الملقبوا،  
تصويراً من مخطوط القرنين  
١٣/١٤م. المكتبة الأملية في فيينا.



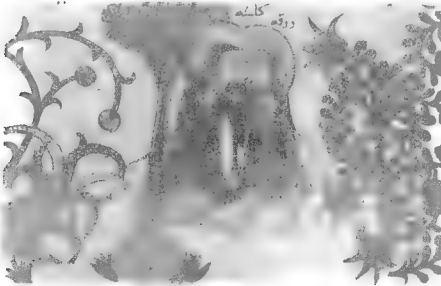
لوحة رقم (٣٧) : جواز بهيمة تلك. تصويراً من مخطوط الجول  
١٢٠٦/١٢٠٧م) مكتبة متحف طويكا  
بوساكو.



لوحة رقم (٣٤) : بدر الدين لؤلؤ - حاكم الموصل. تصويره من  
مخطوط كتاب الأغاني (٦١٦هـ/١٢١٩م)

استأندها...

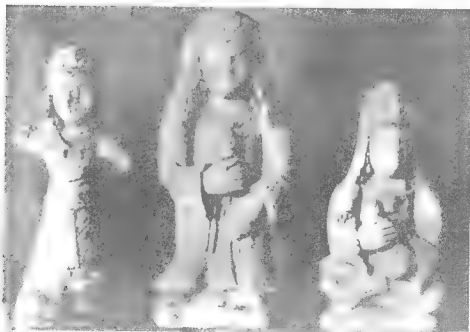
ورقة كاشه



لوحة رقم (٣٥) : تصويره من مخطوط ورقة وكشاه (بدلية القرن ٧هـ - ١٣م) مكتبة متحف  
طوبقا بوسراي.



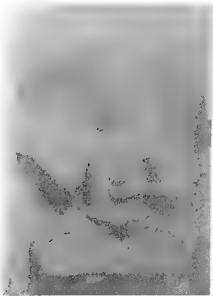
لوحة رقم (٣٦) : تمثال من الجص للأمير سلجوقي.  
الدار القومية، ١٢/٥٦م.



لوحة رقم (٣٧) : ثلاثة تماثيل جصية سلجوقية. إيران القرن ١٢/٥٦م.



لوحة رقم (٢٨) : تمثال من الجص (القنوس الأكردي)  
طريق القري، ٢٧م.



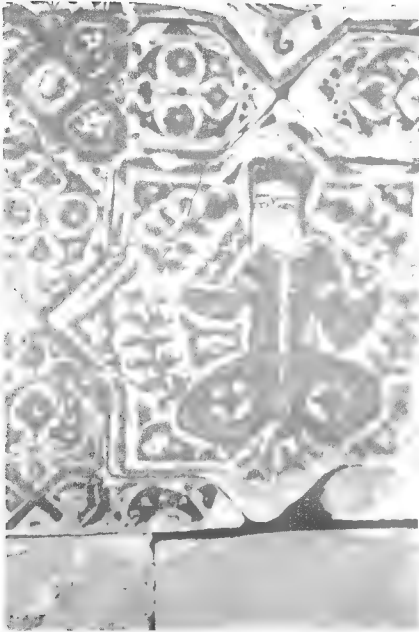
لوحة رقم (٢٩) : نحت جوبي الحكيم تركي. الألفندوك.  
القرن ٨٧/١٢م.



لوحة رقم (٤٠) : سلطانية من الخزف المينائي.  
(١٣/٥٧م) إيران.



لوحة رقم (٤١) : قدر من الخزف المينائي.  
(١٣/٥٧م) إيران.

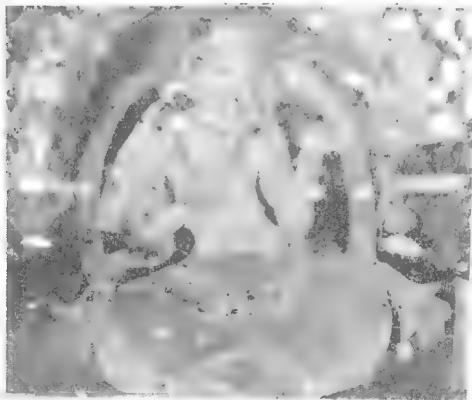


لوحة رقم (٤٢) : بلاطات خزفية (بيشهر) القرن ١٣/٨٧ م.  
الأناضول.





لوحة رقم (٤٣) : رسم جداري لشاب جالس (العصر الفاطمي).



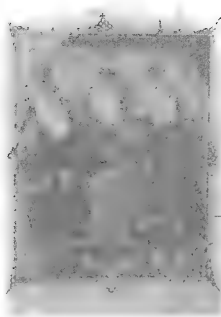
لوحة رقم (٤٤) : رسم جداري يمثل البودستقا. باميان القرن ٧م.



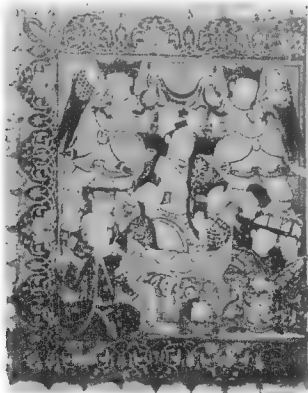
لوحة رقم (٤٥) : طيق من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي.



لوحة رقم (٤٦) : جزء من صحن من الخزف الدقيق الصنع (أيوبي).



لوحة رقم (٤٧) : ثلاثة أفراد من البلاط الملكي. تمهيد من  
مخطوط سلوان المطبوع (المصر الملكي  
الحري).



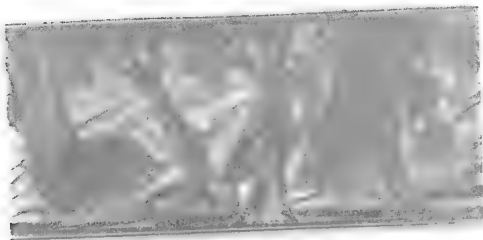
لوحة رقم (٤٨) : أمير في مجلس طرب. تصويرة من مخطوط  
مقامات الحريري. (١٣٣٤/٧٧٤م).



لوحة رقم (٤٩) : تصوير من مخطوط كتاب الآثار الباقية.  
(١٣٠٧/١٧٠٧ م).



لوحة رقم (٥٠) : تصوير دينية (طرفان القرن ٩ م).



لوحة رقم (٥١) : شجرة البوذا. تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (٨٧١٤/١٣١٤م).



لوحة رقم (٥٢) : جبال الهند. تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٣) : تيمور لنگ. تصويره من مخطوط في  
نسب الأسرة الجنكيزية (تيموري).



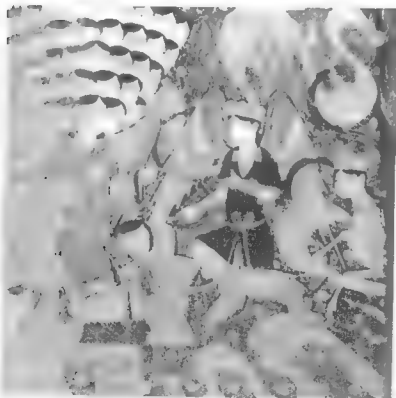
لوحة رقم (٥٥) : أبنه جاني بك.  
تصويره من المخطوط السابق



لوحة رقم (٥٤) : الآن قوا وزوجته.  
تصويره من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٦) : ملك بعدة رموس. تصويرة من  
مخطوط معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م).



لوحة رقم (٥٧) : تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٨) : تصوير من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٩) : تصوير من المخطوط السابق.





لوحة رقم (٦٠) : تصوير من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٦٢) : نحس نوذي : قصه.

تصويره اويغور به القرن ٩م.



لوحة رقم (٦١) : عوفيت : تصوير من اليوم الفاتح تيزيز أو  
هرازل المصف الثاني من القرن (١٥/٨٩م).

اولدوغ بره دجمن یکن یوزتمش یکن یلق یه ندر دیر  
باشلرین اوکلرینه کشلردر عرش عظمی یوئلری وردنه  
سکورتشلردر باذ نانه نعال وحناینه



لوحة رقم (۶۳) : حملة العرش. مخطوط قرق سوال  
(نهایة القرن ۱۰هـ/۱۶م أو بداية القرن ۱۱هـ/۱۷م).

## فهرس الموضوعات

ص	الإهداء
	تصدير
١	الفصل الأول : تاريخ الأويغور وديقتهم
٣	من هم الأويغور؟
٩	الأويغور بعد عام ٨٤٠م
١٣	علاقة أمراء الأويغور (الدولة القراخانية) بالدولة الغزنوية والسلجوقية
١٦	الأويغور وأمراء خوارزم
١٩	الأويغور والمغول
٢٤	عقائد وديانات الأويغور
٤١	الفصل الثاني: فن التصوير عند الأويغور
٤٤	اهم المؤثرات على فن التصوير الأويغوري
٤٨	الرسوم الجدارية
٦١	تصاوير المخطوطات
	الفصل الثالث: أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغوري على
	التصوير الإسلامي منذ القرن (٢هـ/٨م) وحتى نهاية القرن
٧٥	(٩٩هـ/١٥م)
٧٧	الفترة الأموية
٨٠	الفترة العباسية
٨٤	العصر الغزنوي
٨٥	العصر السلجوقي
٩٩	العصر الفاطمي
١٠٠	العصر الأيوبي
١٠٥	العصر المغولي
١١٨	العصر التيموري ومطلع العصر العثماني
١٣٥	الخلاصة
١٣٧	فهرس الأشكال واللوحات
١٤٣	قائمة المراجع العربية والأجنبية

رقم الايداع بدار الكتب القومية ٩٦/١٠٢١٣

---

الترقيم الدولي 4-1723-19-977 I.S.B.N.

دار طيبة للطباعة ت : ٢٥٤٧٢٣٤





**مؤلف الكتاب**  
**الدكتور ربيع حامد خليفه**

دكتوراه فى الآثار الإسلامية ( كلية الآثار — جامعة القاهرة ) سنة ١٩٨١م

\* تخرج من قسم الآثار الإسلامية ( كلية الآداب — جامعة القاهرة ) سنة ١٩٧٣م

\* شغل وظيفة معيد ومدرس مساعد وأستاذ مساعد ( بقسم الآثار الإسلامية — كلية

الآثار ) فى الفترة من سنة ١٩٧٣ — ١٩٩٤م

\* عمل أستاذاً مساعداً للآثار والفنون الإسلامية ( بقسم الآثار — كلية الآداب جامعة صنعاء )

\* يعمل أستاذاً للآثار والفنون الإسلامية ( كلية الآثار جامعة القاهرة ) إبريل سنة ١٩٩٤م .

\* اشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى مجال الفنون والتصوير الإسلامى .

\* له أكثر من ثلاثين بحث وكتاب فى مجال الآثار والفنون الإسلامية منها :

١- فنون القاهرة فى العهد العثمانى .

٢- مساجد مدينة صنعاء فى فترة الوجود العثمانى الأول .

٣- الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى .